

**I MOVIMIENTO DEL CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA OP. 47
EN RE MENOR DE JEAN SIBELIUS**

ANÁLISIS Y RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS

DIANA MARÍA LEÓN GÓMEZ

Monografía de grado presentada como requisito parcial
para optar al título de Magíster en Música

Asesor: Mg. Javier Arias



**MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
2010**

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Medellín, 30 de Septiembre del 2010

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad EAFIT por brindarme la invaluable oportunidad de seguir creciendo personal y profesionalmente.

A mis maestros y profesores, quienes me han compartido su conocimiento.

A mi familia que ha sido incondicional en todo mi proceso de formación.

A mis compañeros y amigos que me han apoyado y acompañado en éste camino.

TABLA DE CONTENIDOS

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	1
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I: CONTEXTO HISTÓRICO DEL CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA OP. 47 DE JEAN SIBELIUS.....	9
CAPÍTULO II: ANÁLISIS MUSICAL DEL I MOVIMIENTO DEL CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA OP. 47 DE JEAN SIBELIUS.....	15
2.1 ESTRUCTURA.....	16
2.2 EXPOSICIÓN.....	17
2.3 DESARROLLO.....	51
2.4 REEXPOSICIÓN.....	57
2.5 CODA.....	83
CAPITULO III: RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS, RECONOCIMIENTO DE PASAJES TÉCNICAMENTE COMPLEJOS Y PROPUESTAS DE ESTUDIO PARA RESOLVERLOS.....	91
3.1 ANTECEDENTES.....	92
3.2 EJECUCIÓN E INTERPRETACIÓN.....	93
CONCLUSIONES.....	115

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL.....	116
BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA.....	118
HEMEROGRAFÍA.....	119
BIBLIOGRAFÍA VIRTUAL.....	120

RESUMEN

Esta monografía se enfoca en el análisis musical del *I Movimiento del Concierto para Violín y Orquesta en Re menor Op. 47 de Jean Sibelius*, en la detección de pasajes de alta dificultad técnica y propuestas para resolverlos.

Como primera medida se contextualiza la obra dentro de la historia que rodea la concepción de éste concierto; posteriormente, mediante un análisis básico integral, se realiza una observación descriptiva de los elementos musicales que conforman éste movimiento: Estructura, Forma, Armonía y Melodía; por último, a través de la experiencia personal de la autora en el proceso de montaje, se señalan algunas sugerencias interpretativas, cambios de articulación y digitación con respecto a la edición original del concierto y a su vez, mediante la localización de pasajes complejos en el aspecto violinístico, se hacen recomendaciones de tipo técnico, en donde se proponen ejercicios, estudios y métodos de violín que permitan lograr una mejor ejecución.

PALABRAS CLAVE: SIBELIUS, VIOLÍN, CONCIERTO, ANÁLISIS, EJECUCIÓN, INTERPRETACIÓN.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig.1: Score I mov. Compás 1 - 4.....	17
Fig.2: Solo I mov. Compás 1 - 6.....	17
Fig.3: Solo I mov. Compás 7 - 8.....	18
Fig.4: Score I mov. Compás 9 - 13.....	18
Fig.5: Score I mov. Compás 11 - 19.	18
Fig.6: Solo I mov. Compás 16.....	19
Fig.7: Solo I mov. Compás 18.....	19
Fig.8: Solo I mov. Compás 19 - 23.....	19
Fig.9: Score I mov. Compás 23 - 25.....	20
Fig.10: Score I mov. Compás 23 - 25.....	21
Fig.11: Score I mov. Compás 33 - 40.....	22
Fig.12: Score I mov. Compás 41.....	23
Fig.13: Score I mov. Compás 42 - 44.....	23
Fig.14: Solo I mov. Compás 44 - 45.....	23
Fig.15: Score I mov. Compás 45 - 46.....	24
Fig.16: Score I mov. Compás 47	24
Fig.17: Score I mov. Compás 48 - 50.....	25
Fig.18: Solo I mov. Compás 51 - 53.....	26
Fig.19: Solo I mov. Compás 53 - 58.....	27
Fig.20: Solo I mov. Compás 59 - 60.....	27

Fig.21: Solo I mov. Compás 61 - 70.....	28
Fig.22: Solo I mov. Compás 71 - 72.....	28
Fig.23: Solo I mov. Compás 73 - 75.....	29
Fig.24: Score I mov. Compás 71 - 75.....	29
Fig.25: Score I mov. Compás 72 - 77.....	30
Fig.26: Score I mov. Compás 78 - 84.....	31
Fig.27: Score I mov. Compás 91 - 96.....	32
Fig.28: Score I mov. Compás 97 - 101.....	33
Fig.29: Solo I mov. Compás 99 - 101.....	34
Fig.30: Solo I mov. Compás 99 - 101.....	34
Fig.31: Score I mov. Compás 102.....	35
Fig.32: Score I mov. Compás 103.....	36
Fig.33: Solo I mov. Compás 105 - 107.....	37
Fig.34: Score I mov. Compás 107 - 113.....	38
Fig.35: Solo I mov. Compás 114 - 119.....	39
Fig.36: Solo I mov. Compás 119 - 126.....	40
Fig.37: Score I mov. Compás 127 - 130.....	40
Fig.38: Score I mov. Compás 127 - 134.....	41
Fig.39: Score I mov. Compás 144 - 146.....	42
Fig.40: Score I mov. Compás 147 - 154.....	43
Fig.41: Score I mov. Compás 155 - 164.....	44
Fig.42: Score I mov. Compás 165 - 174.....	45
Fig.43: Score I mov. Compás 175 - 191.....	46
Fig.44: Score I mov. Compás 191 - 206.....	47

Fig.45: Score I mov. Compás 207 - 222.....	47
Fig.46: Solo I mov. Compás 223 - 225.....	48
Fig.47: Score I mov. Compás 226 - 229.....	49
Fig.48: Score I mov. Compás 229 - 234.....	50
Fig.49: Solo I mov. Compás 234 - 236.....	51
Fig.50: Solo I mov. Compás 237.....	51
Fig.51: Solo I mov. Compás 238 - 241.....	52
Fig.52: Solo I mov. Compás 241 - 246.....	52
Fig.53: Solo I mov. Compás 247 - 250.....	53
Fig.54: Solo I mov. Compás 251 - 255.....	54
Fig.55: Solo I mov. Compás 255 - 258.....	54
Fig.56: Solo I mov. Compás 258 - 262.....	54
Fig.57: Solo I mov. Compás 263 - 266.....	55
Fig.58: Solo I mov. Compás 267 - 271.....	56
Fig.59: Solo I mov. Compás 271 - 275.....	57
Fig.60: Score I mov. Compás 275 - 280.....	58
Fig.61: Score I mov. Compás 277 - 288.....	59
Fig.62: Solo I mov. Compás 298 - 320.....	60
Fig.63: Solo I mov. Compás 318 - 324.....	61
Fig.64: Score I mov. Compás 317 - 324.....	62
Fig.65: Score I mov. Compás 324 - 326.....	63
Fig.66: Score I mov. Compás 327 - 336.....	64
Fig.67: Score I mov. Compás 343 - 346.....	65
Fig.68: Score I mov. Compás 347 - 356.....	66

Fig.69: Score I mov. Compás 357 - 364.....	67
Fig.70: Score I mov. Compás 365 - 371.....	68
Fig.71: Solo I mov. Compás 372	69
Fig.72: Score I mov. Compás 102, 373 - 374.....	69
Fig.73: Score I mov. Compás 385 - 393.....	70
Fig.74: Score I mov. Compás 394 - 398.....	71
Fig.75: Score I mov. Compás 399 - 404.....	72
Fig.76: Score I mov. Compás 405 - 415.....	73
Fig.77: Score I mov. Compás 416 - 421.....	74
Fig.78: Score I mov. Compás 421 - 424.....	75
Fig.79: Solo I mov. Compás 421 - 424	76
Fig.80: Score I mov. Compás 429 - 432.....	77
Fig.81: Score I mov. Compás 437 - 440.....	77
Fig.82: Score I mov. Compás 441 - 448.....	78
Fig.83: Solo I mov. Compás 441 – 454.....	79
Fig.84: Score I mov. Compás 455 - 460.....	80
Fig.85: Solo I mov. Compás 455 – 458.....	81
Fig.86: Score I mov. Compás 461 - 466.....	81
Fig.87: Solo I mov. Compás 461 – 466.....	82
Fig.88: Solo I mov. Compás 467 – 469.....	82
Fig.89: Score I mov. Compás 469 - 474.....	83
Fig.90: Solo I mov. Compás 469, 473.....	84
Fig.91: Score I mov. Compás 475 - 482.....	85
Fig.92: Solo I mov. Compás 478 - 482.....	86

Fig.93: Score I mov. Compás 483 - 490.....	86
Fig.94: Solo I mov. Compás 489 - 493.....	87
Fig.95: Score I mov. Compás 491 - 494.....	88
Fig.96: Score I mov. Compás 494 - 499.....	89
Fig.97: Solo I mov. Compás 494 - 499.....	90
Fig.98: Solo I mov. Compás 9 - 23.....	93
Fig.99: Solo I mov. Compás 29.....	93
Fig.100: Solo I mov. Compás 32 - 49.....	94
Fig.101: Dont, J. Op. 37. Ej. 3.....	94
Fig.102: Solo I mov. Compás 49.....	95
Fig.103: Galamian, I., & Newman, F. Vol. 2.....	95
Fig.104: Galamian, I., & Newman, F. Vol. 2.....	95
Fig.105: Solo I mov. Compás 54 - 59.....	96
Fig.106: Galamian, I., & Newman, F. Vol. 1, parte 2.....	96
Fig.107: Solo I mov. Compás 59 - 60.....	97
Fig.108: Solo I mov. Compás 61 - 65.....	97
Fig.109: Fiorillo, F. Ej. 36.....	97
Fig.110: Casorti, A. Op. 50. Ej. 16.....	98
Fig.111: Solo I mov. Compás 73 - 74.....	98
Fig.112: Sêvcik, O. Op. 1, parte 4.....	99
Fig.113: Kreutzer, R. Ej. 25.....	99
Fig.114: Rode. Ej. 15.....	100
Fig.115: Solo I mov. Compás 102 - 104.....	100
Fig.116: Flesch, C.	101

Fig.117: Sêvcik, O. Op. 1, parte 4.....	101
Fig.118: Solo I mov. Compás 120 - 126.....	102
Fig.119: Sêvcik, O. Op. 7, parte 1.....	102
Fig.120: Fiorillo, F. Ej. 2.....	103
Fig.121: Fiorillo, F. Ej. 32.....	103
Fig.122: Solo I mov. Compás 218 - 228.....	104
Fig.123: 106: Galamian, I., & Newman, F. Vol. 1, parte 1.....	104
Fig.124: 106: Galamian, I., & Newman, F. Vol. 1, parte 1.....	105
Fig.125: Solo I mov. Compás 247 - 248.....	105
Fig.126: Dont, J. Op. 35. Ej. 4.....	105
Fig.127: Solo I mov. Compás 269 - 270.....	106
Fig.128: Gaviniés, P. Ej. 1.....	106
Fig.129: Solo I mov. Compás 251 - 253.....	107
Fig.130: Fiorillo, F. Ej. 35.....	107
Fig.131: Hofmann, R. Op. 96. Ej. 31.....	107
Fig.132: Solo I mov. Compás 429 - 432.....	108
Fig.133: Flesch, C	108
Fig.134: Galamian, I., & Newman, F. Vol. 2, parte 2.....	109
Fig.135: Galamian, I., & Newman, F. Vol. 1, parte 2.....	109
Fig.136: Galamian, I., & Newman, F. Vol. 1, parte 2.....	110
Fig.137: Solo I mov. Compás 437 - 443.....	111
Fig.138: Galamian, I., & Newman, F. Vol. 2, parte 2.....	111
Fig.139: Schradieck, H. Libro 3. Ej. 13	112
Fig.140: Dont, J. Op. 35. Ej. 19.....	112

Fig.141: Solo I mov. Compás 456 - 467.....	113
Fig.142: Solo I mov. Compás 487 - 499.....	113
Fig.143 : Galamian, I., & Newman, F. Vol. 2, parte 1.....	114
Fig.144: Flesch, C.....	114

INTRODUCCIÓN

Cuando nos aproximamos a una obra musical como instrumentistas, muchas veces solo abordamos la ejecución técnica de la misma, simplemente teniendo en cuenta las indicaciones dadas por el compositor y/o editor, recomendaciones interpretativas de otros instrumentistas, el apoyo de registros audiovisuales y muchas veces imitación de otras versiones de la obra, sin detenernos a reflexionar que dentro del montaje de una obra se deben tener en cuenta otros aspectos que definen la interiorización de la obra, su comprensión y posterior interpretación.

Los instrumentistas nos convertimos en intérpretes y decodificadores de un documento en el que está impreso una grafía, solo teórica, hasta su traducción al mundo exterior a través del instrumento, donde el ejecutante de manera implícita le imprime a la música su propio ingrediente de individualidad a través de su inherente discurso sonoro.

El proceso de montaje, conlleva la consideración de elementos que se deben tener en cuenta para lograr una buena interpretación de la obra:

Como primera medida se debe conocer el contexto histórico del compositor y de la obra en sí, se debe hacer un análisis formal para así lograr una verdadera comprensión del contenido musical y posteriormente se debe hacer un análisis técnico, reconociendo pasajes claves, donde hay dificultades de ejecución y la manera de resolverlos.

El propósito de este trabajo es crear un documento basado en la experiencia personal de la autora, sobre el proceso de montaje del I movimiento del Concierto para Violín y Orquesta Óp. 47 en Re menor de Jean Sibelius, que contenga todos los aspectos antes mencionados y que sirva como recurso investigativo para la comunidad estudiantil que esté interesada en abordar esta obra.

CAPITULO I

CONTEXTO HISTÓRICO DEL CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA OP. 47 DE JEAN SIBELIUS

CONTEXTO HISTÓRICO

*“Cuando tenía alrededor de 15 años, la música se apoderó tanto de mi, que pronto apartó otros intereses de mi mente...Por los siguientes diez años mi deseo máspreciado, mi más orgullosa ambición fue convertirme en un gran virtuoso del violín.”*¹- Jean Sibelius

Jean Sibelius nació en la ciudad de Hammelina, el 8 de Diciembre de 1865 y murió el 20 de Septiembre de 1957, a la edad de 91 años.

En el otoño de 1881, a la edad de 15 años, comenzó sus estudios formales de música inclinándose por el violín, bajo la tutoría de Gustav Levander, profesor local de Hammelina. Se cree que por la rapidez con la que empezó a integrar diversos ensambles, Sibelius no era del todo un principiante y ya había tenido contacto anteriormente con este instrumento.²

Su buen rendimiento con el violín le motivó a aspirar una carrera como solista y en 1885, después de haber estudiado un año Derecho en la Universidad Imperial de Alejandro en Helsinki, ingresó a la Escuela de Música de Helsinki (Actualmente Academia Sibelius) donde estudió violín con Hermann Czillag y composición con Martin Wegelius.

Durante su etapa de estudios universitarios, Sibelius alcanzó un nivel técnico como violinista, que le permitió abordar obras como el *Concierto para Violín N° 7* de Beriot, *Fantasia – Capricho* de Vieuxtemps, *Concierto en Mi menor para Violín* de Mendelssohn, *Romanza en Fa* de Beethoven, entre otros, y a su vez integro el cuarteto de cuerdas de la Escuela de Música.

En 1889, Sibelius continuó sus estudios en el extranjero en Berlín, donde tomó clases de violín con Fritz Strauss. Un año más tarde se trasladó a Viena, y aunque continuó ejecutando el violín, su mayor enfoque estaba en la composición. En 1891 se presentó como aspirante para integrar la Orquesta Filarmónica de Viena, pero su nivel violinístico no le fue suficiente para ser admitido.

¹ Program Notes: Jean Sibelius (1865-1957) Violin Concerto in D, Op. 47, en <http://www.beeri.org/sibelius.htm>, Consultado el 6 de Marzo de 2010. Traducido por la autora.

² Barnett, A. (2007). *Sibelius*. New Haven and London: Yale University Press. pp. 5 - 6. T.A

Sibelius abandonó sus aspiraciones como violinista por múltiples motivos: era consciente de que necesitaba estudiar mucho más y la composición estaba acaparando la mayor parte de su tiempo, por otro lado sufría de pánico escénico y debido a un accidente que tuvo a corta edad en el que se fracturó el brazo derecho, éste le quedó más corto que izquierdo y con rigidez, lo cual dificultaba enormemente su ejecución del instrumento.

A pesar de haber desistido en su carrera como violinista, su amor por este instrumento y su sueño de convertirse en un virtuoso del violín no desapareció de su mente y su corazón. Esto se ve reflejado en la composición del único concierto para instrumento solo que Sibelius escribió: Su concierto para violín en Re menor Op. 47. Ésta no es la única obra que compuso para violín y orquesta; de hecho escribió dos *Serenatas* (1913) y seis *Humoresques* (1917) y aunque son obras cortas, muestran el amplio conocimiento y dominio por parte del compositor sobre este instrumento.

Sibelius tenía en mente componer su concierto para violín aproximadamente desde 1899, como se observa en una carta que éste le escribe a su amigo Adolf Paul el 2 de Septiembre de ese año: “*He estado pensando en escribir un concierto para violín...*”³. Pero no fue sino hasta 1903 que realmente se dedicó a trabajar en el concierto, quizás motivado por el encuentro del compositor con el violinista Carl Adolf Wilhelm Burmester (1869 – 1933) en 1902 cuando Sibelius viajó a Berlín para dirigir su ya revisada obra orquestal *En Saga*.⁴

En el otoño de 1903, el compositor anunció que dedicaría el concierto a Burmester, quien llevaba una sobresaliente carrera como solista y virtuoso del violín en Europa Central. Para Diciembre de 1903 Sibelius ya había completado dos de los tres movimientos de la obra, pero aún faltaba la orquestación del tercer movimiento.⁵

³ Jean Sibelius, *The Music, Violin Concerto*, en http://www.sibelius.fi/english/musiikki/ork_viulukonsertto.htm, Consultado el 7 de Marzo de 2010. T.A

⁴, Goss, G. D. (2009.). *Sibelius, A composer's life and the awakening of Finland*. Chicago: The University of Chicago Press. p.301. T.A

⁵ Jean Sibelius, *the Music, Violin Concerto*. Op. Cit., en http://www.sibelius.fi/english/musiikki/ork_viulukonsertto.htm

A principios de 1904, Sibelius terminó su Concierto para violín y Burmester le sugirió tocarlo como solista y estrenarlo en Marzo de ese año, pero el compositor, quien no era muy buen administrador del dinero, entró en una profunda crisis financiera y necesitaba urgentemente entradas económicas, por lo que adelantó el estreno para Febrero, fecha en la que Burmester no podía ejecutar el concierto. El compositor decide encargar el estreno del concierto al violinista checo Victor Novacek, quien en el momento se desempeñaba como profesor de violín en el Conservatorio de Helsinki.⁶

El concierto se estrenó el 8 de Febrero de 1904 por la Orquesta de Helsinki, bajo la dirección del compositor. En el programa figuraron otras obras de su autoría. La premier del concierto fue un total desastre, ya que el solista no pudo sortear las dificultades técnicas de la obra y las críticas fueron devastadoras:

*“Su (Novacek) interpretación ofreció una masa de elementos tristes. Constantemente se escuchaban terribles sonidos y fue imposible vislumbrar la intención del compositor, así que, grandiosa fue la cacofonía...”*⁷ Karl Flodin.

Para agravar la situación, Flodin también fue muy duro con respecto a la composición virtuosa del concierto:

*“El nuevo Concierto para Violín no forma un eslabón en la cadena del significado genuino de las creaciones modernas en su forma artística...;...el concierto es, para ser honesto, aburrido, algo que no parece ser una composición de Jean Sibelius.”*⁸

Como lo menciona Glenda Dawn Goss, el *Concierto en Mi menor para violín* de Mendelssohn, que Sibelius había estudiado y ejecutado había sido compuesto tan solo 60 años antes. La partitura del *Concierto en Re Mayor para Violín* de Tchaikovsky estuvo disponible solamente desde 1888; éste fue dedicado a Leopold Auer, violinista que en 1905, estrenaría el concierto para violín de Alexander Glazunov, en San Petersburgo.

⁶ (Goss G. D., 2009.) Op. Cit., p. 303. T.A

⁷ Loong Teoh, Yen. *Sibelius: Violin Concerto in D minor*, en http://www.suite101.com/article.cfm/violin_composers/73442, Consultado el 7 de Marzo de 2010. T.A

⁸ IBID, en http://www.suite101.com/article.cfm/violin_composers/73442, T.A.

Sibelius, quien había abordado varios conciertos durante su etapa de estudios de violín, estaba completamente al tanto de estas tradiciones en múltiples maneras. La estructura general de la obra muestra influencia del concierto de Mendelssohn: un primer movimiento en forma de *Allegro Sonata*; un movimiento lento, *Adagio di molto* (en forma de Lied) y un rondo finale, *Allegro ma non tanto*. Muy similar también, es el rol del solista al inicio del concierto. El virtuosismo esperado en un concierto solista, las espectaculares *cadenzas*, los temas profundos y musculares, la brillante figuración; todo estaba incluido. Además, Sibelius incluye su propio idioma nacionalista, los oscuros y profundos temas expresan la melancolía Finlandesa. Más impactante aún, es la estructura del concierto en la que crea su propia innovación: en un concierto solista, el momento que el público espera es la *cadenza* del primer movimiento; ya Mendelssohn había incluido la *cadenza* en el final del desarrollo, pero Sibelius estaba preparado para ir aún más allá: El compuso una *cadenza* como reemplazo del desarrollo.⁹

Sibelius no estaba preparado para minimizar el rol del solista; él concibió todo el primer movimiento desde el punto de vista de un violinista frustrado por no haber sido el virtuoso que siempre anheló ser: el solista toca casi sin parar desde el principio hasta el final del movimiento. Aún más sorpresivo, el solista no tenía una sino dos *cadenzas*, la segunda llama bastante la atención porque se asemeja a una Chacona al estilo Bach.¹⁰

Burmester, aunque se sintió traicionado por haberle encargado la obra a otro intérprete, le propuso nuevamente interpretar su concierto, pero después de las duras críticas en su estreno, el compositor decidió que el concierto no se volvería a interpretar en su versión original.

En el verano de 1905, Sibelius finalmente terminó la revisión y re – escritura del concierto siguiendo los mismos procedimientos que en su revisión de *En Saga*: Abreviación, simplificación y purificación¹¹

⁹ (Goss G. D., 2009.) Op. Cit., pp. 302. T.A.

¹⁰ IBID, pp. 301 – 302. T.A.

¹¹ (Barnett, 2007), Op. Cit., p. 170. T.A.

Sibelius después de analizar su obra, decidió acortarla, simplificando pasajes completos en el violín para conducir la música hacia una mayor expresividad y evitar un virtuosismo innecesario, sin que la segunda versión sea más fácil para el solista. También hizo una revisión de la orquestación, ya que en la primera versión, ésta obedecía a una sonoridad más oscura y densa, mientras que en la versión final, hay más refinamiento y una sonoridad más camerística.¹²

Un año después del fatídico estreno en Helsinki y después de la revisión de la obra, Sibelius envió la partitura a Robert Lienau para ser publicada. Éste le sugirió hacer un estreno de la nueva versión en Alemania y como solista le recomendó a Karel Halíř, concertino de la Filarmónica de Berlín. Tal estreno tuvo lugar el 19 de Octubre de 1905 con la Singakademie Berlín, bajo la dirección del Maestro Richard Strauss, quien hizo un magnífico trabajo con la orquesta. Esta vez el concierto fue un rotundo éxito.¹³

Después de este hecho, Burmester quedó profundamente ofendido y jamás llegó a interpretar el concierto para violín de Sibelius. El compositor re-dedicó la obra a Ferenc von Vecsey, joven violinista de origen húngaro y alumno de Joachim.

Hoy en día, este concierto está tan sólidamente establecido dentro del repertorio violinístico, que incluso pelagra por ser sobreexpuesto. Éste no fue siempre el caso, ya que aunque su re-estreno fue gratamente acogido por el público y los críticos, no fue sino hasta 1935 que Jascha Heifetz grabó la obra bajo la dirección de Sir Thomas Beecham, que el concierto se consolidó dentro el repertorio y ganó adeptos. Desde ese momento este concierto ha sido grabado e interpretado numerosas veces, pero sus retos, tanto técnicos como estilísticos, desafían incluso a los más respetados y reconocidos violinistas.¹⁴

¹² Revilla Velasco, David. *Concierto para violín opus 47 (I): Historia de la obra*, en www.sibeliusencastellano.blogspot.com/2009/03/concierto-para-violin-opus-47-1.html, Consultado el 7 de Marzo de 2010.

¹³ (Goss G. D., 2009.), Op. Cit., pp. 303 – 304. T.A

¹⁴ (Barnett, 2007), Op. Cit., p. 172. T.A

CAPITULO II

ANÁLISIS MUSICAL DEL I MOVIMIENTO DEL CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA OP. 47 DE JEAN SIBELIUS

2.1 ESTRUCTURA

Allegro Moderato  : **54 - 60**

EXPOSICIÓN

	Compases	Longitud	Tonalidad	Compás	Instrumentos implicados
INTRODUCCIÓN	1 - 4	4c	Rem	2/2	Violines I, II
TEMA A	4 -74	70c	Re dórico	2/2	Violín solista
Transición a tema B	75 - 96	22c	SibM/ Sol m	6/4	Tutti Orquesta
TEMA B	97- 126	30c	Solm/ RebM/ Sibm	6/4	Clarinetes Violín solista
TEMA C	127-222	96c	Sibm	2/2	Tutti Orquesta

DESARROLLO

CADENZA	223 - 270	48c	Solm/ Lam/ Solm	4/4	Violín solista
----------------	-----------	-----	--------------------	-----	----------------

REEXPOSICIÓN

TEMA A´	271 - 323	53c	Sol dórico	2/2	Fagotes Violín solista
Transición a tema B´	324 - 363	40c	Solm / ReM	2/2	Orquesta
TEMA B´	364 - 420	57c	ReM	2/2	Violín solista
TEMA C´	421 - 468	48c	Rem	2/2	Orquesta, c/punto del Violín solista
CODA	469 - 499	31c	Rem	2/2	Tutti

2.2 EXPOSICIÓN

Este movimiento está escrito en forma de *ALLEGRO SONATA*, aunque no es convencional, ya que presenta claramente 3 temas, utiliza la *cadenza* del violín como desarrollo y en la reexposición, nos muestra los 3 temas de la exposición en tonalidades diferentes.

El inicio del movimiento está en 2/2. Los violines I y II hacen una breve introducción de 4 compases, (muy similar al concierto de Mendelssohn) compuesta por un colchón armónico en *Re menor* de corcheas en *divisi*, en *pianissimo* y con *sordina*, lo que le da a la introducción una sonoridad íntima que recrea una atmósfera fría y distante que parece recordar un invierno finlandés. (Fig. 1)

1. Violinen.

2. Violinen.

Allegro moderato.
con sord.
pp
con sord.
pp
con sord.
pp
con sord.
pp

Fig. 1

El violín solista entra en la mitad del compás 4 con el **TEMA A** con la indicación: *dolce ed espressivo*, en *mezzoforte*. Este tema está en modo *dórico* y está conformado por una primera frase que comprende 2 motivos. El primero está conformado por 3 notas: *SOL – LA – RE*.

El **Tema A** comienza con una suspensión de 4º grado (*Sol*) y utiliza el *La* como escapatoria con salto de *quinta* descendente para llegar al 1º grado (*Re*). (Fig. 2)

Violine Solo.

Allegro moderato.
mf
dolce ed espressivo

Fig. 2

■ Motivo 1
 ■ Suspensión de 4 grado
 ■ Notas cordales, salto de quinta descendente

El segundo motivo de este tema está compuesto por 4 notas: *RE – FA – MI – RE*. El primer *Re*, como nota cordal y repetición de la nota anterior, guía hacia el 3º grado (*Fa*) y el *Mi*, como nota de paso hacia el 1º grado, está adornado por una bordadura superior en tresillo. Al final de esta frase podemos observar un *crescendo* escrito en el solista mientras la orquesta se mantiene en *pianísimo*. (Fig. 3)

Fig. 3

La segunda frase se presenta expandida e inicia de una manera muy similar al segundo motivo de la primera frase, pues utiliza el mismo ritmo (sin el adorno del tresillo) y los mismos intervalos: *LA – DO – SI – LA* (3m, 2m, 2M); ésta última nota, presenta una bordadura inferior cromática hacia el 1º grado, usa el *Mi* como escapatoria hacia el *Do natural* y repite el material del compás 9 para descansar sobre el 5º grado (*La*) en *decrescendo* para escuchar al clarinete. (Fig. 4 y 5)

Frase 2

Fig. 4

Sobre la segunda parte de ésta frase, el clarinete expone el *Motivo 1*:

Fig. 5

En el compás 14, Sibelius desarrolla y expande la melodía tomando material del *Motivo 2* de la primera frase (Fig. 5), ésta vez reemplaza el adorno de la bordadura de *Mi* que estaba en tresillo por semicorcheas y en vez de dirigirse al 1º grado, crea tensión mediante el uso del 4º grado aumentado: *Sol sostenido* (este intervalo será característico de todo el movimiento).

Nuevamente repite el material de los compases 9 y 10 utilizando el *Si natural* como nota de paso en la anacrusa, pero en el compás 18 varía el ritmo que venía utilizando en los compases 9, 11 y 16 mediante una variación rítmica usando tresillos de negra en vez de negra con puntillo - corchea y ampliando la bordadura cromática mediante negras (Fig. 6 y 7)

Material de CC. 9, 11 y 16



Fig. 6

C18 Variación Rítmica



Fig. 7

■ Material motivo 2

En el compás 19, retorna al 1º grado y utiliza el mismo material de los compases 10 y 17, pero reitera la *tónica* mediante la repetición del *Re* y el desplazamiento del *acento* hacia el segundo tiempo. Hasta este punto, la melodía se ha mantenido sobre *mezzoforte* con algunos reguladores ascendentes, pero en el compás 20 nos encontramos con el clímax de esta sección, donde la melodía llega a *forte* sobre un *Fa* que reitera la tonalidad de *Re menor*; en este compás utiliza nuevamente el material del *Motivo 2* de la primera frase, variándolo rítmicamente, omitiendo el uso del tresillo pero haciendo una bordadura inferior sobre el *Re*.

En este punto, el compositor expande y desarrolla la frase mediante una secuencia armónica y la repetición del mismo ritmo en los compases siguientes, en donde la melodía hace un salto descendente de *quinta*, un salto ascendente de *cuarta*, apoyatura inferior (con apariencia de bordadura) y atresillamiento de la segunda parte de los compases. (Fig. 8)

C19 Clímax

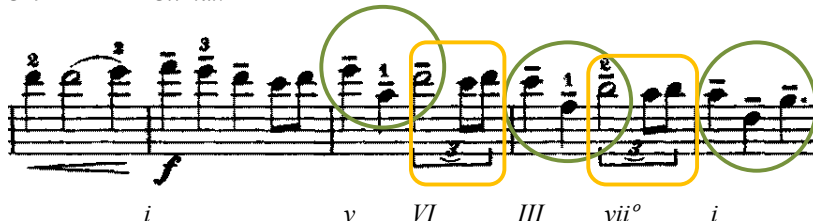


Fig. 8

■ Salto desc.de quinta y asc.de cuarta

■ Apoyatura inferior y agrupación ternaria

En el compás 23, la melodía retorna a la *tónica* pero en vez de hacer las apoyaturas anteriores (cc. 20, 21, 22) hace una disminución rítmica del tresillo de corchea anterior donde utiliza el *Fa* y el *Mi* en ritmo de fusas como notas de paso hacia un sorpresivo *Mi bemol* con *diminuendo* en el compás 24. (Fig. 9)

Fig. 9

En el compás 25 nos encontramos con un carácter diferente y la aparición de una nueva célula *SOL – LA – SIB*; aquí el compositor utiliza el registro más bajo del violín, en la cuerda *sol*, para darle un color más oscuro y una sonoridad más opaca.

La orquesta continúa con el mismo ostinato en corcheas, pero en esta sección la tonalidad fluctúa entre *Mi bemol Mayor* y *Re menor*, lo que hace que sea en modo *Frigio*.

El violín solista empieza a desarrollar la frase sobre la dinámica de *poco forte*; en el compás 26 utiliza material melódico y rítmico de la segunda frase del **Tema A**: Negra con puntillo – semicorcheas y el salto de tritono (c 14); esta disonancia que actúa como 4º grado para *Sol menor* y 7º para *Re menor*, se mantiene durante todo el compás 27, mientras la orquesta retorna al *Re menor* y en el siguiente compás el *Do sostenido* del violín, resuelve hacia el *Re*, reiterando el ritmo del compás 26.

En el compás 29 la orquesta en *mezzopiano* vuelve a modular a *Mi bemol Mayor*, pero ahora las violas se integran y el ostinato cambia de corcheas a seisillos, lo que le imprime más agitación y movimiento al acompañamiento.

En este compás (29), apreciamos en el violín solista la célula *SOL – LA – SIB* con acentos y *piú forte crescendo*, a continuación se repite en los compases siguientes el mismo material de los compases 26 y 28 pero ésta vez, disminuyendo la longitud del tritono y en *crescendo*. En el compás 31 la orquesta vuelve a la *tónica*, en el compás 32 el violín solista hace un salto de *octava* y mediante el uso de saltos de *cuarta*, notas de paso en *tresillos* y en *crescendo* finaliza la frase en *piano súbito*. (Fig. 10)

C25 ■ Nueva célula ■ Material rítmico y melódico de frase 2

Fig. 10

En el compás 33 (Número 1 de Ensayo) encontramos la finalización de la frase anterior pero es también el comienzo de un nuevo desarrollo temático y un cambio a textura contrapuntística. La orquestación es menos densa y ahora solo los contrabajos y el timbal hacen un pedal en *Re*.

En este compás los clarinetes, con la indicación de *piano ma marcato*, evocan el material del primer motivo del movimiento pero en *Sol menor*, con variaciones cromáticas y un silencio retardante de negra que más adelante será expuesto por los fagotes. (Fig. 11)

El violín solista expone el *Motivo 1* en *Sol menor*: *DO – RE – SOL*, con una aumentación rítmica de la corchea y una apoyatura en *Mi bemol* que utiliza como adorno del 5º grado, seguidamente ornamenta el motivo con un arpeggio de *Mi bemol Mayor* ascendente y en *crescendo* que termina con *rinforzando* sobre un *Si bemol* en el primer tiempo del siguiente compás, seguido por la *sensible* de *Re* que resuelve a la *tónica* y utiliza el *Fa* como nota cordal de *Re menor*.

La misma exposición del *Motivo 1* se repite en el compás 38, pero el arpeggio de *Mi bemol Mayor* se presenta con disminución rítmica de tresillos de corcheas a semicorcheas, lo que adiciona notas al arpeggio finalizando una *octava* más agudo, y la llegada a la *sensible* con su resolución, se presenta una *octava* más grave que en la aparición anterior. (Fig. 11)

C33

Fig. 11

En el compás 41 (Fig. 12), la armonía cambia a *Si bemol Mayor*. El *Motivo 1* del **Tema A** se presenta en los clarinetes y fagotes con una variación melódica mediante el uso de apoyaturas inferiores cromáticas sobre el 5º grado y rítmicamente diferente en la segunda parte del motivo utilizando el *Re menor* como acorde de paso hacia *Fa Sostenido Mayor* que tiene función de *dominante* hacia la tonalidad de *Si menor* que encontramos desde el segundo tiempo del compás 44. (Fig. 13)

Mientras todo esto sucede, el violín solista empieza a desarrollar arpeggios de *Si bemol Mayor* en continuo *crescendo*, con apoyaturas sobre los grados 2 y 7, que van presentando disminución rítmica de tresillo de corchea a semicorcheas y luego a quintillos de semicorcheas; este material es usado como contrapunto de la melodía de los vientos. (Fig. 13)

Desde el compás 44 ya se han integrado a la orquestación las violas y cellos que en el compás 45, junto a los bajos, dibujaran un arpeggio descendente de *Si menor* (Fig. 15). Los contrabajos ejecutan dicho arpeggio en negras con pizzicato, mientras que las violas y cellos ornamentan cada nota del arpeggio mediante una bordadura cromática inferior en ritmo de tresillo de corcheas, este mismo material será usado más adelante. En este compás, el *Do sostenido* del violín solista cumple la función de nota de paso hacia el *Re*, que hace parte de un acorde de *Si bemol con séptima* en el compás 46, y será reiterado por la orquesta (clarinetes, fagotes, cornos, violas, cellos y contrabajos).

El *Re* del acorde de séptima en el compás 46 del violín solista, es también la nota de inicio de una escala ascendente de *Re menor armónica* con omisión de 4º grado en seisillos de semicorcheas. Ésta escala será también la preparación para la repetición del material del compás 45, con el mismo acompañamiento, pero ahora en la tonalidad de *Si bemol Mayor*, mientras el violín solista expone el motivo 1 en *Re menor* y utiliza el *Mi* como nota de paso hacia el 3º grado. (*Fa natural*). (Fig. 16)

C45

Vi. S.
Br.
Vcl.
B.

Sim Sib7

Fig. 15

- Motivo 1 en Si menor
- Escala de Re menor armónica con omisión de 4º grado
- Arpeggio de Si menor

C47

Vi. S.
1. Vi.
2. Vi.
Br.
Vcl.
B.

SibM

Fig. 16

- Motivo 1 en Re menor
- Arpeggio de Si bemol Mayor

En el primer tiempo del compás 48, los fagotes y bajos hacen un pedal en la nota *La* (5º grado), y en la mitad del mismo compás, el resto de la orquesta vuelve a *Re menor* pero en segunda inversión, en ritmo de blancas con anticipación de semicorchea en los vientos. Mientras tanto, el violín solista desde el primer tiempo, hace una suspensión del *Fa natural* en negra con ligadura, utilizando el *Mi natural* como nota de paso hacia el *Re*, 2 saltos de *cuarta* descendentes y luego una escala ascendente de *Re menor* con apoyatura del 2º grado (*Mi*), omisión del 6º grado (*Si bemol*) y los grados 4 y 7 ascendidos (*Sol* y *Do sostenidos*). (Fig.17)

C 48

1.2. Hob. *mf* *p cresc.* *mf*

1.2. Clar. in B. *mf* *p cresc.* *mf*

1.2. Fag. *mf* *p cresc.* *mf*

1.2. Hrn. in F. *mf* *p cresc.* *mf*

3.4. Hrn. *mf* *p cresc.* *mf*

1.2. Trp. in F. *ff*

1.2. Pos. *ff*

3. Pos. *ff*

Pk. *ff*

Vl. S. *sord. pizz.* *f* *a piacere* *cresc. molto* *ff*

1. Vl. *sord. pizz.* *colla parte*

2. Vl. *mf* *pizz.*

Br. *mf* *pizz.*

Vcl. *mf*

B. *mf*

Rem MibM La dism Sib dism

Fig. 17

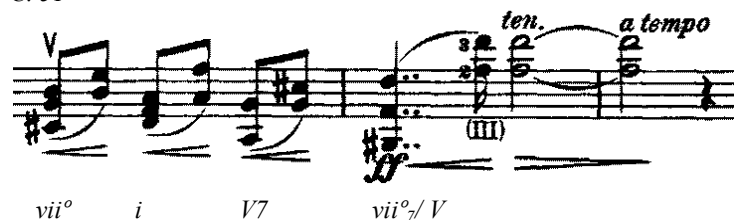
■ Material Motivo 2 ■ Ornamentación MibM ■ Imitación de los vientos ■ Pedal en La

Esta escala en semicorcheas finaliza en el primer tiempo del compás 49 con el 4º grado de *Re (Sol)*, pero en este compás cumple la función de 3º grado del *Mi bemol* en primera inversión de la orquesta, que es el cambio de armonía a la que se ha llegado por grado conjunto. El violín solista evocará el arpeggio ornamentado del compás 35 pero en septillos y finalizándolo en un *La natural* donde Sibelius nuevamente nos muestra ese característico intervalo de tritono.

El *Mi bemol Mayor* en la armonía, es utilizado como acorde de paso hacia un acorde de *La disminuido con séptima* con omisión del tercer grado (*Do*). Este acorde servirá como base armónica para que el violín solista con la indicación *a piacere* y con *molto crescendo*, ejecute acordes quebrados ascendentes de *La disminuido* que en el compás 50 cambian a *Do sostenido disminuido* con una resolución rítmica de anticipación de semicorchea sobre un *Mi natural* sobreagudo que será respondido inmediatamente por los metales y el timbal con la misma anticipación rítmica de semicorchea del solista. (Fig. 17)

Del compás 51 al 53 encontramos que el violín solista ejecuta acordes quebrados dentro de la *tónica*, sin el acompañamiento de la orquesta y de manera muy libre y cadencial, que luego terminara en un acorde de *séptima disminuida* de la *sensible* del 5º grado con *glissando* hacia una *sexta mayor* (*Fa natural – Re natural*) con la indicación *tenuto*. (Fig. 18).

C. 51



Sobre esta *sexta* tenida por el violín solista, los cornos en *pianísimo* tocan ese mismo acorde durante dos compases y el timbal un pedal sobre *Fa* que se mantendrá durante seis compases, mientras el violín, de manera *cadencial* y con la indicación *veloce*, empieza a desarrollar escalas ascendentes y descendentes en progresión armónica sobre la *cuerda sol* (Fig. 19)

C53

6

1.2. Hrn. in F. *pp*

3.4. Hrn. *pp*

Pk. *pp sempre*

Vl. S. *ma poco e poco cresc.*

Valoso. sol G

dim.

Pk. *possibile*

Vl. S. *f*

Progresión armónica

Fig. 19

En el compás 59, nos encontramos con la indicación *Largamente* y el violín solista empieza a ejecutar una cadencia que sirve como puente hacia la finalización de esta primera sección.

Es muy interesante ver que la armonía de los primeros dos compases de la cadencia evocan el *motivo 1* del Tema A (Fig. 20).

C59

C60

Largamente [Kadenz bis]

zum Tempo I

cresc. poco a poco

vii°6 i6 vii°6

SOL

i6 vii6 i6

LA RE

Melodía en terceras quebradas

Motivo 1 en la armonía

Fig. 20

A continuación, el violín empieza a ejecutar una secuencia armónica ascendente con figuraciones en semicorcheas sobre *acordes disminuidos* con *poco stringendo* donde del segundo al tercer tiempo y de cuarto a primer tiempo las notas superiores van por grado conjunto descendente. Cabe anotar que Sibelius claramente destaca con acentos cada

tercera semicorchea a partir del compás 63, lo que demarca la melodía que va por terceras quebradas. (Fig. 21)

C61

■ Melodía en terceras quebradas

poco string.

C63

C66

C69

Fig. 21

En el compás 71 se retorna al *Tempo I* y aquí se desarrolla la finalización de esta primera sección. Encontramos una melodía contrapuntística del violín, que comienza con un silencio retardante de negra, y luego un arpeggio de *Re menor* que esta ornamentado por bordaduras y apoyaturas. (Fig. 22)

C71

Tempo I

Klar.

Fig. 22

■ Silencio retardante ■ Nota cordal ■ Bordadura superior ■ Bordadura inferior

Posteriormente en el compás 73, el violín solista realiza las mismas bordaduras anteriores pero con una aumentación melódica por uso de un pedal en *La* (*cuerda al aire*) que se convierte en el 5º grado de una escala de *Re menor melódica* en octavas quebradas con *sol sostenido* como nota de paso cromática que finaliza en un *re sobreagudo* sobre el compás 75. (Fig. 23)

C73

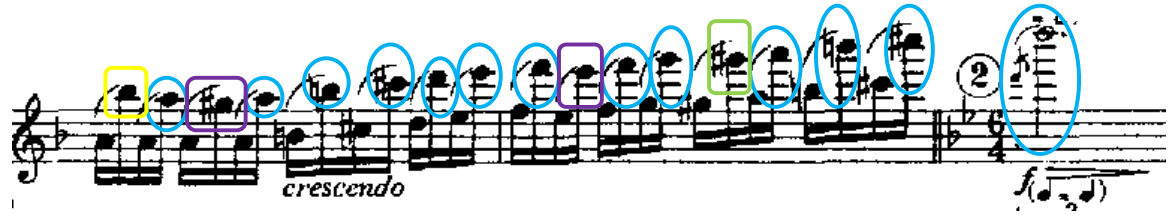
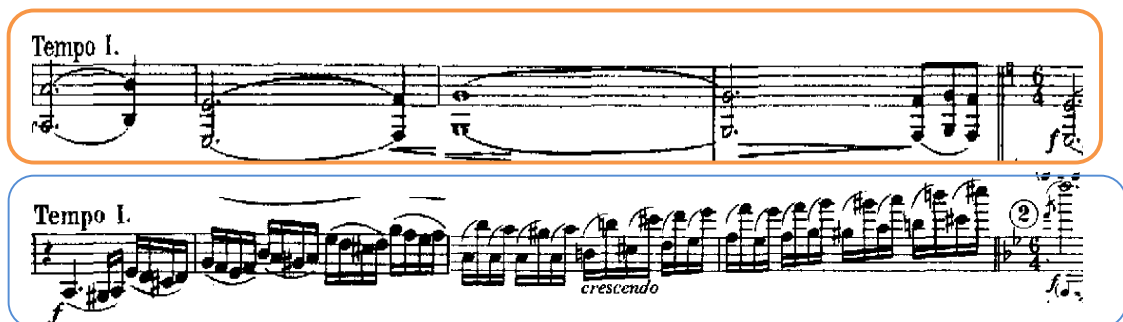


Fig.23

■ Escala de re menor melódica ■ Bordadura superior ■ Bordadura inferior ■ Nota de paso

Mientras el violín ejecuta ésta ornamentación sobre notas cordales, los clarinetes evocan el material de la primera frase del movimiento (*Motivos 1 y 2*) en la tonalidad original, con expansión rítmica y sin ornamentos. (Fig. 24)



■ Tema A por Octavas en clarinetes en Sib ■ Contrapunto del violín

Fig. 24

En el compás 75 (Número 2 de ensayo), encontramos un cambio de tonalidad a *Si bemol Mayor / sol menor* y un cambio de compás a 6/4 con la indicación: $\text{♩} = \text{♩}$. Ésta sección es meramente orquestal, y tiene la función de transición modulante al **Tema B**. (Fig. 25)

C75

Legend:

- Motivo en S y premonitorio de Tema B
- Sexta disminuida
- Tritono descendente

Fig. 25

Durante 16 compases (cc. 75 a 90), se desarrolla un diálogo entre maderas y cuerdas utilizando negras dentro de la dinámica de *forte* con reguladores en *crescendo* y *decrescendo* dibujando un “Motivo en s”. Esta es una herramienta melódica usada por Sibelius en muchas de sus obras, (por ejemplo en su poema sinfónico Finlandia Óp. 26) y es una característica típica de su forma de composición, que consiste en un tratamiento ondulante de la melodía.¹⁵ Este motivo será usado como elemento premonitorio del **Tema B**. También utiliza la *sexta disminuida* que implica un acorde de *subdominante menor* y el tritono descendente para dar tensión melódica. (Fig. 26. Ver convenciones de Fig.25)

¹⁵ (Barnett, 2007) Op. Cit., pp. 23, 136. T.A

Después de la agitación dinámica y modulante que venía llevando a cabo la orquesta, en el compás 90 encontramos la indicación *Poco a poco dim. ed allargando* y en el siguiente compás se percibe una estabilidad armónica por medio de un reposado *Si bemol Mayor*. El acompañamiento aquí es más sosegado, los cuernos junto a los trombones hacen intervenciones con notas largas y se va desvaneciendo la tensión rítmica en los bajos mediante corcheas en *diminuendo* hasta llegar al compás 94, en donde los fagotes, en la dinámica *piano y dolce*, exponen lo que será el **TEMA B**. (Fig.27)

dim. ed allargando al -

1.2. Clar. in B.

1.2. Fag.

1.2. Hrn. in F.

3.4. Hrn.

1.2. Pos.

3. Pos.

Pk.

dim. ed allargando al

1. VI.

2. VI.

Br.

Vcl.

B.

arco mf dolce

arco mf dolce

mf dolce

mf

colla punta dell' arco

pp sempre

pp sempre

Fig. 27

En el compás 97 (Número 3 de ensayo) llegamos a un cambio de tempo: *Molto moderato e tranquillo* y aquí claramente los clarinetes, en *pianísimo*, exhiben el **Tema B** mientras el violín solista expone y desarrolla un motivo *contrapuntístico binario* (al que llamaremos *motivo secundario*), mientras la orquesta está en *tempo ternario*. Este motivo está relacionado con el motivo *SOL – LA – SIB* que aparece en el primer tema, pero no solo cumple una función evocadora, sino que también anuncia claramente el tercer tema que aparecerá más tarde. En ésta parte del concierto, es notable el manejo de la *polirritmia* entre orquesta y solista. (Fig. 28)

C97

③ Molto moderato e tranquillo.

1.2. Fl.

1.2. Clar. in B.

1.2. Fag.

1.2. Hrn. in F.

3.4. Hrn.

Pk.

Vi. S.

Vcl.

B.

③

Fig. 28

■ Tema B ternario

■ Motivo secundario binario.

El violín solista entra con el *motivo contrapuntístico binario* antes mencionado en el compás 99, con anacrusa de negra en la nota *Fa*, que se muestra como suspensión de una escala de *Fa Mayor con séptima menor*, ésta se dirige hacia el 1º grado de la escala y mediante sincopas, reitera el 5º grado de la tonalidad.

En el compás 101 la melodía vuelve a la *tónica (Si bemol)*, en el quinto tiempo despliega un arpeggio de *Si bemol Mayor* en 3 octavas y en el sexto tiempo utiliza *dobles cuerdas* exponiendo un intervalo de *sexta mayor* entre las notas *La bemol* y *Fa natural*; el *La bemol* tiene función de *séptima de dominante* en el arpeggio y de *tónica* en la nueva tonalidad a la que se llega a continuación. (Fig. 29)

C99

Fig. 29

<ul style="list-style-type: none"> Escala de Fa Mayor 7 Suspensión de 1 grado Bordadura inferior Nota de paso 	<ul style="list-style-type: none"> Reiteración en sincopas Notas cordales de Si bemol Mayor Sexta mayor, función de dominante y anacrusa de Tema B
---	---

En el compás 102 encontramos un nuevo cambio de tempo a *Largamente* y un cambio de tonalidad a *Re bemol Mayor*. Ahora el violín con la indicación *espressivo*, es el encargado de exponer el **Tema B**. En ésta sección, Sibelius utiliza un recurso melódico y lírico muy característico del *Romanticismo*, especialmente del tardío: el uso de *sextas*¹⁶.

Este tema está conformado por 2 motivos melódicos ondulantes (*Motivo en S*), en ritmo de negras. El primero empieza con una célula rítmica anacrúsica de corchea con puntillo - silencio de fusa - fusa y el segundo con una suspensión, también anacrúsica, del primer tiempo. (Fig. 30)

Largamente

C102

espress.

Sib7 V7 mibm i (ii) Lab7 V7 RebM I mibm ii Lab7 V7 RebM I

Fig. 30

<ul style="list-style-type: none"> Motivo 1 Anacrusas Notas cordales 	<ul style="list-style-type: none"> Motivo 2 Notas de paso Apoyatura
---	--

¹⁶ Entrevista con el Maestro Gustavo Yépes, profesor de análisis, teoría y armonía de la Facultad de Música de la Universidad EAFIT. Medellín, 21 de Septiembre de 2010.

Mientras el violín expone el **Tema B**, los clarinetes y fagotes exponen el *motivo contrapuntístico binario* que se menciona anteriormente. Se presenta en forma de corcheas y semicorcheas en cuatrillos haciendo un contraste rítmico con respecto al *pulso ternario* del solista.

La intervención orquestal en esta parte es tranquila, dentro de la dinámica de *mezzoforte* y se perciben claramente los cambios de armonía. En el compás 103 se incorporan los violines y los cellos junto a los bajos tocan en *divisi*, lo cual produce más densidad en el acompañamiento. Aquí encontramos un balance perfectamente logrado entre la orquesta y el solista, pues a pesar de ser un *tutti orquestal*, la melodía del solista no deja de ser protagonista. (Fig. 31 y 32)

C102

Largamente.

1.2. Fl.

1.2. Clar. in B.

1.2. Fag.

1.2. Hrn. in F.

3.4. Hrn.

Pk.

Vl. S.

Vcl.

B.

Largamente.

espress.

pizz.

ii V⁷

■ Motivo secundario

■ Motivo 1

■ Acompañamiento

Fig. 31

C103

1.2. Fl.

1. Clar.
in B.

1.2. Fag.

1.2. Hrn.
in F.

2.4. Hrn.

1.2. Pos.

3. Pos.

rn.

Vi. S.

1. Vi.

2. Vi.

Br.

Vcl.

B.

I^9 ii V^7 I

■ *Motivo secundario*

■ *Final motivo 1*

■ *Motivo 2*

■ *Acompañamiento*

■ *Integración de violines y violas al acompañamiento*

■ *Divisi en bajos, densidad en sonoridad*

Fig. 32

En el compás 106 con anacrusa, se expone nuevamente el *Motivo 1* exactamente igual a como lo expuso el clarinete en el compás 98 (con anacrusa), con la indicación *affettuoso* y en la dinámica *forte*. Aquí se ve el uso de la *sexta disminuida* y el compositor refuerza la sonoridad de la melodía en el violín, reemplazando las *sextas* por *octavas*. (Fig. 33)

C105

Fig. 33

■ Anacrusa	■ Apoyatura	■ Nota de paso
■ Notas cordales	■ Apoyatura, sexta disminuida	■ Anticipación

En el compás 107 con anacrusa, encontramos el *motivo secundario* en un *solo de viola* que se mantendrá por 5 compases dentro de la tonalidad de *Re bemol menor*.

Mientras tanto, el violín solista desarrolla el *Motivo 1* sobre la *tónica minorizada*, repitiendo durante 2 compases el mismo material pero con cambio de carácter y dinámica y sobre un *diminuendo* hasta *pianísimo* que va perdiéndose entre intervalos de *quinta* sobre la *cuerda sol* (*Re bemol – La bemol*).

El acompañamiento orquestal en ésta sección es *sincopada* en las cuerdas bajas, con algunas intervenciones de notas largas en los cornos y trombones. La armonía va cambiando por compases entre *tónica menor* y *acorde de sensible como dominante* hasta el compás 111 donde se estabiliza en *Re bemol Mayor*. (Fig. 34)

En el compás 113, con un acompañamiento reposado de cornos y timbal sobre la *tónica*, los violoncellos y violas en *pizzicato* y en *pianísimo* comienzan un arpeggio de *Re bemol Mayor* que inmediatamente será continuado por el violín solista.

C107

vi. S.

Br.

Vcl.

B.

Rebm
i6

dism
vii^o

Rebm
i6

dism
vii^o

C111

vi. S.

Br.

Vcl.

B.

RebM
I6

Fig. 34

Legend:

- Desarrollo motivo 1
- Motivo secundario
- Acompañamiento sincopado
- Arpegio de Re bemol Mayor en cuerdas bajas

En el compás 114, el violín solista sobre la dinámica de *pianísimo* con *crescendo* a *mezzopiano*, ejecuta un arpeggio de *Re bemol Mayor* de manera muy libre y tranquila que termina con un *calderón* sobre el 5º grado (*La bemol*). En este compás (116), encontramos la indicación de *poco a poco meno moderato* y el violín solista, con el acompañamiento de violines, violas bajos y pedal en la *tónica* por bajos y timbal, expone el *Motivo 1* del **Tema B** con apoyaturas en *octavas*. Esta melodía va modulando hasta *Si bemol menor*. (Fig. 35)

Fig. 35

En el compás 119, el violín solista ejecuta un pedal en *Fa natural*, adornado por un *trino* constante durante 6 compases, mientras que en *doble cuerda* responde de manera imitativa el *Motivo 1* del **Tema B** que exponen los bajos en pizzicato.

En la respuesta del violín se puede observar el uso continuo de el tritono descendente, esto mantiene la tensión en el pasaje hasta que con una escala cromática, modula a la *dominante* (*Fa 7*) de la nueva tonalidad (*Si bemol menor*) y ahora el *trino* se encuentra en el 5º grado con el mismo tritono descendente para modular definitivamente a la *relativa menor* de la tonalidad original de **Tema B** con una resolución sobre el *trino*. (Fig. 36)

C119

VI.S.
Vcl.
B.

■ Motivo 1 Tema B ■ Tritono descendente

Fig. 36

En el compás 127 (Número 4 de Ensayo), vemos otra sección marcada claramente por un cambio de métrica a 2/2 y de tempo: *Allegro Molto* donde encontramos el **TEMA C** de la exposición. En ésta ocasión, la orquesta es la encargada de enunciarlo.

Este nuevo tema está compuesto por 2 motivos: el primero está conformado por 3 notas: *SI Bemol – DO – RE Bemol*; está relacionado con la célula *SOL – LA – SI Bemol* del **Tema A** y con el motivo secundario del **Tema B**.

El segundo motivo está compuesto por 3 notas: *MI Bemol – FA – DO*, que hacen referencia al *Motivo 1* del **Tema A**, pero reemplazando el *salto descendente de quinta* por uno de *cuarta*. (Fig. 37)

Los violines exponen este nuevo **Tema C** dentro de la dinámica de *forte* con la indicación *marcato*, lo desarrollan y expanden durante 20 compases, mientras el resto de la orquesta también en *forte* hace un pedal en el acorde de *tónica: Si bemol menor*. (Fig. 38.)

C127

Allegro molto.
marcato.

Sibm
i

Fig. 37

■ Tema C ■ Motivo 1 ■ Motivo 2 ■ Adorno anacrúsico por bordadura inferior

C127

④ Allegro molto. 11

1.2. Hob.
1.2. Clar.
in B.
1.2. Fag.
1.2. Hrn.
in F.
3.4. Hrn.

④ Allegro molto.
poco *f* poco *f*

VI. S.

Allegro molto.
marcato
marcato
arco
pizz.

1. VI.
2. VI.
Br.
Vcl.
B.

C135 **④** *f*

1.2. Hob.
1.2. Clar.
in B.
1.2. Fag.
1.2. Hrn.
in F.
3.4. Hrn.
1.2. Trp.
in F.
1.2. Pos.
3. Pos.
Pk.
1. VI.
2. VI.
Br.
Vcl.
B.

ten.
più
ten.
ten.
cresc.
cresc.
cresc.
più f

■ Desarrollo y expansión Tema C

■ Acompañamiento, pedal en tónica.

Fig. 38

Dentro del desarrollo de este tema, encontramos una *variación sincopada* de los *Motivos 1* y *2* que se repiten durante 10 compases. En el compás 141 nos encontramos con una reiteración melódica sobre los grados 4° - 3° - 2° - 1° . Primero 2 compases en sincopas de negras y luego 4 compases en corcheas, con la indicación *piú forte* con *crescendo* en las cuerdas y maderas y *diminuendo molto* en trombones, trompetas y timbal. (Fig. 38 y 39)

C144

1.2. Fl.

1.2. Hob.

1.2. Clar. in B.

1.2. Fag.

1.2. Hrn. in F.

3.4. Hrn.

1.2. Trp. in F.

1.2. Pos.

3. Pos.

Pk.

1. Vl.

2. Vl.

Br.

Vcl.

B.

ff sempre

ff sempre

ff sempre

ff sempre

dim. molto

pp

dim. molto

pp

dim. molto

pp

dim. molto

pp

ff

ff

ff

ff

arco

ff

■ Desarrollo y expansión Tema C

■ Acompañamiento, pedal en tónica

■ Reiteración melódica de grados 4° - 3° - 2° - 1°

Fig. 39

Después del desarrollo y expansión de este primer tema, llegamos a un *pianísimo súbito* en el compás 147. Aquí el carácter es completamente diferente (*scherzando*) y las flautas y violines I, con el acompañamiento de violines II, van dibujando ésta melodía donde se repite un intervalo de *quinta justa* ascendente y la *cuarta descendente* que se vio anteriormente, con notas de paso. En el compás 154, las cuerdas en corcheas y en *forte súbito* refuerzan la *tónica* (Si bemol menor) con la célula SI Bemol – RE Bemol – MI Bemol. (Fig. 40)

C147

1.2. Fl. *p*

1. VI. *pp*

2. VI. *pp*

Br. *get.*

Vcl. *pp*

B. *pp*

Fa7 V7 sibm i Fa7 V7 sibm i Reb7 III7 (V7) Solbm I (VI) Fa7 V7 sibm i

Fig. 40

- | | | |
|---------------------------------|---------------------|--------------------------|
| Intervalo reiterativo de quinta | Suspensión melódica | Notas cordales |
| Nota de paso | Apoyatura | Reiteración de la tónica |
| Acompañamiento | | |

Ésta misma sección es repetida pero expandida armónicamente y esta vez la melodía es llevada por los clarinetes y primeros violines una *octava* más abajo, con acompañamiento de fagotes, violines II, violas y cellos.

Los cuernos intervienen en el compás 157 conduciendo los cambios armónicos por medio de redondas sobre la dinámica de *pianissimo*, y en el compás 164 de nuevo vemos la *célula reiterativa de tónica*, esta vez con *rinforzando*. (Fig. 41)

C155

[illegible]

Fig. 41

■ *Melodía expandida armónicamente*

■ *Acompañamiento*

■ *Reiteración de tónica*

En el compás 165 encontramos un *punte* de 10 compases que se mantiene dentro de la *tónica* ($i^6_4 - i$). Aquí vemos la misma agrupación rítmica en clarinetes, violas y violines como acompañamiento armónico. En el compás 167 vemos la indicación *crescendo molto*, mientras los fagotes, violoncellos y bajos conducen ahora la melodía en blancas y en el compás 171 se presenta una disminución rítmica de blancas a negras, que produce tensión y acumulación melódica, ahora expuesta por toda la orquesta sobre un pedal de 5° grado en cornos y timbal. (Fig. 42)

C165

The musical score for Fig. 42 shows measures 165 to 171. The parts are arranged as follows:

- 1.2. Clar. in B.:** Measures 165-170 are highlighted with a green box. Measures 171-172 are highlighted with a purple box.
- 1.2. Fag.:** Measures 165-170 are highlighted with a magenta box. Measures 171-172 are highlighted with a purple box.
- 1.2. Hrn. in F. / 3.4. Hrn.:** Measures 165-170 are highlighted with an orange box. Measures 171-172 are highlighted with a purple box.
- Pk.:** Measures 165-170 are highlighted with an orange box. Measures 171-172 are highlighted with a purple box.
- 1.VI. / 2.VI.:** Measures 165-170 are highlighted with a green box. Measures 171-172 are highlighted with a purple box.
- Br.:** Measures 165-170 are highlighted with a green box. Measures 171-172 are highlighted with a purple box.
- Vcl. / B.:** Measures 165-170 are highlighted with a magenta box. Measures 171-172 are highlighted with a purple box.

Dynamic markings include *cresc. molto al*, *mp*, *p*, *ff*, and *p cresc. molto*.

Fig. 42

- | | | |
|------------------------------|----------------------------|----------------------|
| ■ Pedal en 5° grado | ■ Acompañamiento armónico. | ■ Reiteración tónica |
| ■ Melodía en fagotes y bajos | ■ Disminución rítmica | |

En el compás 175 (Número 5 de Ensayo) llegamos a un gran *tutti orquestal* sobre *fortissimo*; ésta sección tiene un carácter diferente, casi marcial. Los encargados de conducir la línea melódica son los oboes con el apoyo de flautas, clarinetes, violines, violas y cellos, mientras fagotes y bronce guían la armonía con redondas ligadas. Los contrabajos y el timbal hacen un pedal en *Si bemol* y *Re bemol*. En el compás 81, la melodía pasa a los clarinetes con el apoyo de fagotes, violas y cellos.

Ésta sección sirve como transición para el desarrollo y se mantiene durante 48 compases en donde poco a poco, se va desvaneciendo la melodía con un gran *decrescendo* hasta *quasi niente*. (Fig. 43, 44 y 45. Ver convenciones de Fig. 45)

C175

⑤

1. 2. Fl.

1. 2. Hob.

1. 2. Clar. in B

1. 2. Fag.

1. 2. Hrn. in F.

3. 4. Hrn.

1. 2. Trp. in F.

1. 2. Pos.

3. Pos.

Pk.

1. Vl.

2. Vl.

Br.

Vcl.

B.

Sibm Solb⁶ Sibm Solb⁶

Fig. 43

En el compás 222, el violín solista vuelve a intervenir con un *Si bemol* que se reitera 2 octavas más agudo para llegar en el compás 223 (Número 6 de Ensayo), a otro cambio de tonalidad a *Sol menor*, métrica: 4/4 y tempo: *Moderato assai* (♩ = ♩) .

Aquí los cellos y bajos mantienen un pedal sobre *Si bemol* en la dinámica de *pianisísimo*, mientras el solista después de sostener el *Si bemol* en una blanca, realiza en *forte*, un arpeggio descendente de *Sol menor* en semicorcheas, con apoyaturas cromáticas inferiores. (Fig. 46)

C223 **Moderato assai.** (♩ = ♩)

Vi. S. *f* *Moderato assai.* (♩ = ♩) *sempre f*

Vcl. *ppp*

B. *ppp*

■ Nota Cordal ■ Apoyatura cromática ■ Pedal

Fig. 46

Luego, en el compás 226, con el mismo acompañamiento en *pianisísimo* de cellos y bajos, el violín solista reitera la nueva tonalidad con arpeggios ascendentes y descendentes de *Sol menor*, donde se presenta una disminución rítmica en los segundos y cuartos tiempos de cada compás; esto aumenta la tensión armónica y *agudiza* la nota final del arpeggio que se sostiene en un *calderón*. (Fig. 47)

C226

VI. S.

Vcl.

B.

Agrupación de a 6.

Agrupación de a 7

C228

VI. S.

Vcl.

B.

Agrupación de a 8.

Fig. 47

■ *Disminución rítmica*

■ *Pedal*

2.3 DESARROLLO

En el compás 234 nos encontramos con un nuevo cambio de armadura y tonalidad: *La menor*, y hallamos la *cadenza* del violín que, como se menciona anteriormente, también funciona como **DESARROLLO** de este movimiento, ya que el compositor trabaja evidentemente el material de la exposición.¹⁷

La *cadenza* comienza con un acorde de *La menor* en el segundo tiempo del compás y sostiene el 3º grado (*Do natural*) dos octavas más agudo para realizar el mismo arpeggio con apoyaturas cromáticas inferiores que expuso en el compás 223. (Fig. 49. Véase también Fig. 46))

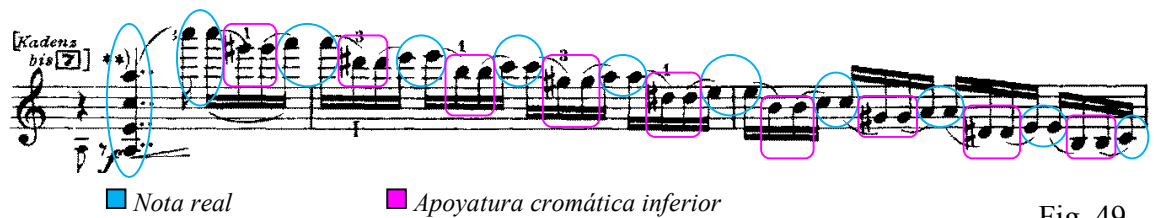


Fig. 49

Este arpeggio termina en un 1º grado que será también el inicio de una escala de *La menor melódica* en fusas que llega hasta un 3º grado y usa el *Sol sostenido* como *cambiata* para seguir ascendiendo hasta el *Mi* y descender con un arpeggio de *La menor* con un *Fa natural* como apoyatura de *Mi*. (Fig. 50)

C237

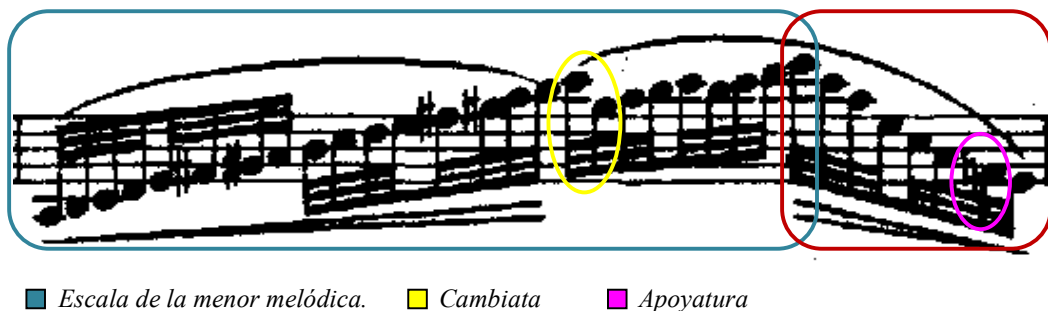


Fig. 50

¹⁷ (Barnett, 2007) Op. Cit., pp. 161, 163. T.A. Véase también (Goss G. D., 2009.) Op. Cit., p. 302. T.A.

En el compás 238 vuelve a hacer uso del material del **Tema A**, pero esta vez en *La menor* y no modula sino que utiliza un acorde de *Fa sostenido con séptima* como acorde de paso sosteniendo la *cuarta justa* (*Do sostenido – Fa sostenido*) en *dobles cuerdas*. (Fig. 51)

C238

■ Material Tema A ■ Acorde de paso

Fig. 51

Seguidamente, el violín expone un arpeggio descendente de *Sol disminuido* con *rinforzando* que se encamina hacia la indicación : *Poco a poco affrettando il tempo*, sobre la dinámica de *mezzoforte e poco a poco crescendo* en el compás 242; allí nos encontramos con un acorde quebrado de *sol disminuido* en 1ª inversión, con una suspensión sobre el 5º grado (*Re natural*) que resuelve a *Do sostenido*, seguido de semicorcheas sobre *Sol menor* como remembranza del material del inicio de la *breve cadencia* del compás 53. Este mismo material se repite en los compases siguientes como progresión armónica por grado conjunto (al modular a *La menor* y luego a *Si menor*) con disminuciones y aumentaciones rítmicas en los *acordes disminuidos*. (Fig. 52)

C241

■ Arpeggio descendente ■ Acordes disminuidos quebrados con suspensión de 5º grado
 ■ Disminución rítmica ■ Aumentación rítmica ■ Progresión por grado conjunto

Fig. 52

En el último tiempo del compás 246, encontramos una suspensión anacrúsica del *Mi sostenido* con *calderón*, que resuelve en el compás 247 en acordes quebrados disminuidos con apoyaturas superiores, que van ascendiendo y descendiendo por terceras menores y presentan reguladores que abren y cierran por compás. Seguidamente, hallamos la indicación *Poco allargando* y un acorde de *Si sostenido disminuido* con bordadura superior e inferior en *tresillos* de *corcheas* sobre el *Fa sostenido*, que luego, después de un arpeggio de *Sol sostenido Mayor* con apoyatura en *La natural*, resuelve hacia el *Sol sostenido* y reposa en el siguiente compás sobre un acorde de *Si menor* en el primer tiempo con acento y cambia a *Re sostenido disminuido* con 3º grado descendido en el segundo tiempo, con función cromática de $\#iv^ob^3$. (Fig. 53)



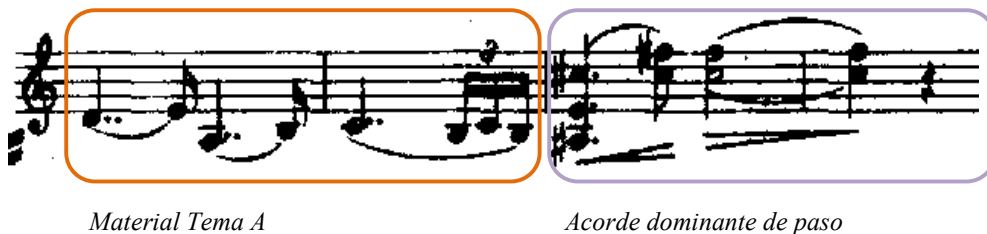
Fig. 53

■ Apoyaturas superiores

■ Bordaduras

En el último tiempo del compás 251, tras un calderón sobre silencio de corchea, el violín con un cambio de carácter y la indicación: *Molto Moderato*, expone claramente el **Tema A** en *La menor* en *canon a dos voces alla octava*, utilizando el mismo material del compás 238, con algunas diferencias rítmicas como la omisión del puntillo en la *tónica* y la ampliación rítmica del tresillo de semicorcheas por tresillo de corcheas (Fig. 54)

C238



Material Tema A

Acorde dominante de paso

C251

Molto moderato.

Voz Soprano

Voz Contralto

poco cresc.

Acorde dominante

Fig. 54

En el compás 254, el acorde de *dominante* sirve para la modulación del Tema a *Si menor* que se presenta igualmente en *canon a dos voces alla octava* en el compás 255 y utiliza el acorde de *Sol sostenido con séptima* como *acorde modulante*. (Fig. 55)

C255

Voz soprano

Voz Contralto

poco cresc.

Acorde modulante

Fig. 55

Sibelius a continuación, con la indicación: *Poco affrettando il tempo*, usa el material del compás 242 pero esta vez en *La menor* y la progresión armónica ahora se mueve por terceras menores. (Fig. 56)

C258

Poco affrettando il tempo.

C262

Fig. 56

- Arpeggio disminuido descendente
- Acordes disminuidos quebrados con suspensión de 5°.
- Progresión por terceras menores

En el compás 263 se presentan acordes disminuidos ascendentes por *terceras* (con apoyaturas superiores), que modulan a *Sol menor* por medio de un acorde en el último tiempo que tiene función de *dominante*, utilizando apoyaturas superiores para resolver en un acorde de *Sol menor* (con apoyatura superior), seguido por una escala de *Sol menor melódica* que comienza y termina en el 5º grado (la misma escala que utiliza Sibelius al inicio de la cadencia en el compás 237 en *La menor*) y que desciende como arpeggio en tresillo de semicorcheas.

El material de los compases 263 y 264 se repite en los compases siguientes, pero la resolución de la escala cambia y no desciende como arpeggio en tresillos sino como escala menor natural en ritmo de fusas (Fig. 57)

C263

C265

■ Apoyaturas superiores

■ Escala de sol menor melódica

■ Resolución en arpeggio en tresillos

■ Resolución como escala menor natural en fusas

Fig. 57

En el compás 267 encontramos un nuevo cambio de armadura a *Sol menor* y durante dos compases el violín desarrolla escalas en ritmo de fusas con función de *dominante* y luego de *subdominante*, adornadas con notas de paso cromáticas que, después de un seisillo ascendente de fusas con adornos de notas de paso, termina sobre el 6º grado de *Sol* (*Mi bemol*) con la indicación *tenuto*.

Tras una pausa de fusa y con *poco ritenuto* y acento en cada nota, encontramos una escala descendente en seisillos de fusas sobre la dinámica de *forte*, que guía hacia el compás 269, en el que con la indicación de *Pesante, ravvivando*, Sibelius utiliza acordes con *acentos* que contienen apoyaturas superiores que resuelven a la nota cordal y cada tiempo va marcando claramente la armonía del pasaje para resolver la cadencia en *Sol menor* con *diminuendo* y *poco ritenuto*. (Fig. 58)

C267

C268

C269 **Pesante, ravvivando**

Allegro moderato

Solm Re7 MibM Sidism Dom Re7 Solm LabM
I V₇ VI vii°/iv iv V₆/₄ I₆ II₆

Fig. 58

- Escalas ascendentes y descendentes sobre dominante y subdominante
- Apoyaturas superiores
- Acordes con función armónica
- Notas de paso cromáticas

2.4 REEXPOSICION

En el compás 271 (Número 7 de Ensayo), encontramos nuevamente un cambio de compás a 2/2 y de tempo: *Allegro Moderato*.

En este punto empieza la REEXPOSICIÓN del movimiento y la orquesta se reintegra después de la *cadenza* del violín.

Los violines I en *divisi*, hacen un colchón armónico en semicorcheas, emulando el acompañamiento del inicio del movimiento, pero en la nueva tonalidad de *Sol menor* y aunque en *mezzoforte*, el registro en *cuerda sol* y la sordina brindan una sonoridad más oscura.

En este punto, el fagot es el encargado de exponer el **Tema A'**, en donde encontramos leves modificaciones en la primera frase: A diferencia de la exposición, el tema comienza en el primer tiempo del compás y la última nota del *Motivo 1* al igual que la primera nota del *Motivo 2*, presentan una menor duración.

Mientras tanto, el violín solista desarrolla un elaborado *contrapunto* mediante la ejecución del mismo material del compás 71, esta vez omitiendo el silencio retardante de la exposición. (Fig. 59, véase también Fig. 24)

C271

⑦ **Allegro moderato.**

1. 2. Fag.

V. S.

1. VI.

⑦

Fig. 59

■ Tema A'
 ■ Contrapunto del violín solista
 ■ Acompañamiento violines

El primer fagot continúa exponiendo la segunda frase, mientras el segundo fagot lo acompaña reiterando el *modo dórico* del tema. (Fig. 60)

The image shows a musical score for two bassoons, labeled '1 Fag.' and '2 Fag.'. The first staff (1 Fag.) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano) and ending with a *pp* (pianissimo) dynamic. An orange box highlights a section of this staff, with an arrow pointing to the label 'Frase 2 Tema A'' and the measure number 'C275'. The second staff (2 Fag.) contains a lower, more rhythmic accompaniment line, also marked with *mp* and ending with *pp*. A blue box highlights this accompaniment, with an arrow pointing to the label 'Acompañamiento en modo dórico.'.

Fig. 60

En el compás 277 aparece la misma intervención del *Motivo 1* del compás 11 (clarinete), pero ésta vez el encargado es el violín solista, quien a su vez, en la anacrusa del compás 280, retoma la vocería del tema que aparece igual a la exposición aunque con diferencia de registro, ya que se ejecuta en la *cuerda sol* del violín y dentro de la dinámica de *forte* con reguladores ascendentes y descendentes. Se repite el mismo material de los compases 14 a 31 entre los compases 280 y 297. (Véase Fig. 5 – 10)

En la segunda mitad del compás 277, los violines II, también en *divisi*, se integran al acompañamiento con semicorcheas en la dinámica de *mezzopiano*, mientras los violoncellos hacen las mismas blancas del fagot 2. Las violas entran a apoyar el pedal armónico sobre *Sol dórico* y los contrabajos en el compás 282 apoyan en pizzicato las blancas de los violoncellos.

En el compás 287 cambia el ritmo del acompañamiento. Todas las cuerdas hacen negras durante dos compases, las cuales marcan los cambios de armonía y en el compás 290, violas y cellos retornan al ritmo de semicorcheas. (Fig. 61)

C277

1. & 2. Flg. *pp*

VI. S. *poco f* *sui G*

1. Vi. *con sord.*

2. Vi. *con sord.*

Br. *con sord.*

Vcl. *con sord.* *pizz.*

B.

v VI III vii°

C289

VI. S. *poco f* *piu f* *poco f*

1. Vi. *senza sord.*

2. Vi. *senza sord.*

Br.

Vcl.

B.

i IIb

Fig. 61

- Tema A' ■ Material Motivo 1' ■ Acompañamiento que refuerza el modo dórico
■ Colchón armónico en cuerdas ■ Cambio en el ritmo del acompañamiento

En el compás 298 encontramos que el violín solista retoma el *Sol menor* de manera idéntica a la exposición, repitiendo el contenido de los compases 26 y 27, pero disminuyendo la duración del *Do sostenido* de redonda a negra con puntillo. En este punto encontramos exactamente el mismo material de los compases 28 a 48 entre los compases 299 a 319. (Fig. 62. Véase también Fig. 10 – 17)

The image shows a musical score for violin, measures 298 to 318. Measure 298 is circled in blue. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'poco f', 'p subito', 'mf', and 'f'. The key signature has one flat (B-flat). The score is labeled with measure numbers C298, C305, C311, C315, and C318. The text 'Fig. 62' is located at the bottom right of the score.

- Disminución rítmica ■ Repetición de material de la exposición (CC 28 a 48)

En el compás 320, vemos en el violín solista, que el *Sol* se aumenta rítmicamente de corchea a blanca, realiza un arpeggio de *Mi Bemol Mayor* en fusas y luego en seisillo de fusas que llega a un *La* en blanca; posteriormente ejecuta acordes quebrados que tienen función de *dominante* y conducen hacia un *Si bemol* también en blanca, seguido por un arpeggio de *Si bemol Mayor* en octavas que terminan en un 2º grado (*Do*) y finaliza con una escala de *Si Bemol Mayor* en tres octavas que empieza en el 6º grado (*Sol*). Esta escala abarca todo el registro del violín y termina en el 3º grado de *Si bemol Mayor*, pero tiene función de 1º grado de la *dominante* pues en este compás, 324 (Número 9 de Ensayo) sin haber un cambio de armadura, encontramos un cambio de tonalidad a *Sol menor*. (Fig. 63)

Es muy interesante observar que los primeros tiempos de los compases 320 al 324 se mueven por grado conjunto hasta llegar al *Re*.

El acompañamiento en ésta sección es idéntica a la Exposición, solo varía en el compás 319, donde encontramos que las cuerdas no intervienen con blancas en pizzicato en la mitad del compás, sino de manera igual a los vientos: con semicorchea y negra. Estas mismas intervenciones se repetirán en los siguientes 4 compases. (Fig. 64)

Fig. 63

- | | |
|--|---|
| ■ Arpeggio de <i>Mi Bemol Mayor</i> | ■ Acordes disminuidos quebrados con función de <i>V</i> |
| ■ Arpeggio de <i>Si Bemol Mayor</i> en Octavas | ■ Escala de <i>Si Bemol Mayor</i> en 3 8vas. |
| ■ Movimiento ascendente por grado conjunto. | |

[illegible]

Como se menciona anteriormente, encontramos en el compás 324 una modulación a *Sol menor*, y el inicio de una especie de *transición*, en donde la orquesta continúa el desarrollo del **Tema A'**. Fagotes, cornos y violoncellos son los encargados, inicialmente, de enunciar este material (comprendido por 2 motivos), utilizando cromatismos y sincopas con *rinforzandos*, mientras oboes, clarinetes y contrabajos con notas largas junto a violines y violas con tresillos de corchea en *fortissimo* dibujan la línea armónica en los primeros compases de esta sección, que tiene función de *dominante*. (Fig. 65)

C324

The musical score for measures 324-326 is shown. The instruments listed on the left are: 1.2. Hob., 1.2. Clar. in B., 1.2. Fag., 1.2. Hrn. in F., 3.4. Hrn., Pk., Vl. S., 1. Vl., 2. Vl., Br., Vcl., and B. The score is divided into three sections: Motivo 1 (red boxes), Motivo 2 (green boxes), and Acompañamiento (blue boxes). The measures are numbered 324, 325, and 326. The key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, A-flat) at measure 324. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *fortissimo* and *rinforzandos*. A legend at the bottom identifies the colored boxes: red for Motivo 1, green for Motivo 2, and blue for Acompañamiento.

■ Motivo 1
 ■ Motivo 2
 ■ Acompañamiento

Fig. 65

C327

1.2. Hob.
1.2. Clar.
in B.
1.2. Fag.
1.2. Hrn.
in F.
3.4. Hrn.
Br.
Vcl.
B.

Measures C327 and C332 are highlighted with red boxes. Measures C332 and C333 are highlighted with green boxes. Measures C333 and C334 are highlighted with blue boxes. The score includes woodwinds (Hob., Clar., Fag., Hrn.), brass (Br.), and strings (Vcl., B.).

C332

1. Hob.
2. Hob.
1. Clar.
in B.
2. Clar.
1. Fag.
2. Fag.
1.2. Hrn.
in F.
2.4. Hrn.
1. Vl.
2. Vl.
Br.
Vcl.
B.

Measures C332 and C333 are highlighted with red boxes. Measures C333 and C334 are highlighted with green boxes. Measures C334 and C335 are highlighted with blue boxes. The score includes woodwinds (Hob., Clar., Fag., Hrn.), brass (Br.), and strings (Vl., Vcl., B.).

Fig. 66

Tras un *diminuendo* general a *mezzopiano*, la atmósfera cambia y las maderas serán las encargadas de exponer y desarrollar el tema, inicialmente expuesto por el segundo clarinete, y más adelante doblado por el primer fagot y el primer oboe. Durante 8 compases se produce una *secuencia armónica* que progresivamente va ganando tensión y se desarrolla dentro de un *crescendo* general a *forte*.

Posteriormente, en el compás 335, se integran los violines al acompañamiento que reposa en *La bemol Mayor*. Maderas y cornos cantan una melodía sincopada comprendida por el material del *Motivo 2*: DO - SI BEMOL - LA BEMOL – SOL. (Fig. 66, ver convenciones Fig. 65)

Este motivo será desarrollado y expandido armónicamente durante 8 compases apoyado por tresillos de corchea en las cuerdas y más adelante en maderas, que finalmente desemboca en una gran *tutti orquestal* en el compás 343. En este punto, hallamos un cambio de armadura a *Re Mayor*; sin embargo la melodía se desarrolla en el sexto grado Mayor, es decir, *Si Mayor*.

Los violines y violas en *forte*, exponen el tema, que luego será imitado por las maderas y doblado por las cuerdas en tresillos de corchea. En el acompañamiento, podemos observar la presencia de una respuesta por parte de los bajos que contiene el característico intervalo de *sexta disminuida* que aparece a lo largo del movimiento. (Fig. 67)

C343

The image shows a musical score for measures 343-348. The staves are labeled 1. VI., 2. VI., Br., Vcl., and B. A green box highlights the development of Motive 2 in the woodwinds and strings. A purple box highlights a diminished sixth interval in the bass accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *cresc.*, *pizz.*, and *arco*.

■ Desarrollo de motivo 2 ■ Intervalo de sexta menor en acompañamiento

Fig. 67

En el compás 347 vemos que se repite el *Motivo 2* y luego la orquesta reitera la tonalidad de *Si Mayor* con una escala descendente en blancas sincopadas, con *acento* en el segundo y cuarto tiempo; pero ésta escala cumple la función de 5° grado de un acorde de *Mi Mayor* que ejecuta, en *fortíssimo*, toda la orquesta en el compás 351. En este punto, los cornos y trompetas intervienen con una *quinta descendente* en *fortíssimo* que luego es contestado por los trombones con la misma célula del compás 187, compuesta de blancas que dibujan un arpeggio de *Mi Mayor con séptima mayor* (recordemos que en la Exposición, ésta célula apareció en la transición al Desarrollo, véase Fig. 44). El acorde de *Mi Mayor* se mantiene durante 6 compases con un *diminuendo* gradual a *pianíssimo* (Fig. 68)

The image displays a page from a musical score, identified by the number 'C347' in the top left corner. The score is written for a large ensemble, including Flutes (Fl.), Oboes (Hob.), Clarinets (Clar. in B.), Basses (Fag.), Horns (Hrn. in F.), Trumpets (Trp. in F.), Poses (Pos.), Pk., Violins (Vi.), Violas (Vl.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (B.). The score is divided into measures, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *cresc. molto*, *dim.*, *p*, *pp*, *ppp*) visible. A legend at the bottom of the page identifies four color-coded elements: a green box for 'Motivo 2', a pink box for 'Escala de SiM con función de 5º grado', a yellow box for 'Acorde de Mi M', and a blue box for 'Célula sobre MiM7'. The page is numbered '23' in the top right corner.

Fig. 68

En el compás 357, la armonía retorna a *Si Mayor* y encontramos una atmósfera diferente; el primer oboe y el primer fagot sobre la dinámica de *piano*, dulcemente evocan el material de lo que señalamos como *motivo contrapuntístico secundario* del **Tema B** y es contestado por violas y violoncellos con el *Motivo 1*. Los segundos violines con la indicación *Die Hälfte* (la mitad), acompañan la melodía por medio de arpeggios en tresillos de negra, que más adelante estarán apoyados por violas y primeros violines. En el compás 362 con anacrusa, aparece un íntimo *solo de cello* que apoya la armonía.

Es muy interesante señalar, que a diferencia de la Exposición, Sibelius no cambia la métrica ni el tempo del compás, sino que lo mantiene *binario*, así que el *Motivo 1* del Tema B, se nos muestra en tresillos de blancas, es decir ternario, y la *polirritmia* se invierte en el **TEMA B'**. (Fig. 69. Véase también Fig. 28)

C357

The musical score is for measures 357 to 362. The instruments listed on the left are: 1.2. Hob. (Horn), 1.2. Clar. in B. (Clarinet), 1.2. Fag. (Bassoon), 1.2. Hrn. in F. (Horn), 1. Vi. (Violin), 2. Vi. (Violin), Br. (Trumpet), Vcl. (Cello), and B. (Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mp*, *dim.*, *pp*, and *pp sul D.*. There are also performance instructions like *Die Hälfte*, *Die Hälfte*, *Die Hälfte*, *1. Cello Solo*, and *cello punta dell' arco*. The score is annotated with colored boxes: yellow for *Motivo contrapuntístico*, green for *Motivo 1*, purple for *Acompañamiento*, and blue for *Solo de cello.*

■ *Motivo contrapuntístico* ■ *Motivo 1* ■ *Acompañamiento*

■ *Solo de cello.*

Fig. 69

En la mitad del compás 364, el clarinete expone el *Motivo 1* del **Tema B'** en *Si Mayor*. Esta intervención es igual a su paralelo en la Exposición, pero como se menciona anteriormente, aquí la métrica se invierte completamente, así es que en la Exposición el clarinete presentaba el **Tema B** en 4 compases y en la Reexposición lo hace por 8 compases.

En el compás 367 (Número 10 de Ensayo), el violín solista interviene con el *motivo contrapuntístico* que habían anunciado antes oboes y fagotes, (recordemos que este motivo secundario será entonces material del **Tema C'**). El acompañamiento en ésta parte es muy tranquilo: solo los bajos en *tremolo* con la indicación del *Punta d'arco* en *pianíssimo* y junto a los cornos, hacen un pedal armónico en intervalo de *quinta* (*Si – Fa sostenido*). (Fig. 70)

C365

1.2. Clar. in B. *dim.* *pp*

1.2. Hrn. in F. *dim. molto*

3. 4. Hrn. *pp*

Vi. S. *p dolos*

Tutti. Punta d'arco *pp sempre*

Cel. B. *pp*

Legend: ■ Motivo contrapuntístico ■ Motivo 1 ■ Acompañamiento

Fig. 70

Al igual que en la Exposición, en el compás 372 el violín solista despliega un arpeggio ascendente de *Si Mayor* con *crescendo*, que desemboca en una sexta mayor entre *La natural* y *Fa sostenido*. El *La natural* tiene función de *séptima de dominante* para guiar hacia *Mi menor*, que cumple la función de 2º grado menor de *Re Mayor*; ésta será la nueva tonalidad en la que el violín solista expondrá el **Tema B'**. Cabe anotar que en este punto no hay cambio de *tempo* como lo indica en la Exposición. (Fig. 71)



- Notas cordales de Si Mayor
- Sexta mayor, función de dominante y anacrusa de Tema B'

Fig. 71

Encontramos entonces, que en la Reexposición, este tema se desarrolla una segunda menor por encima de la tonalidad original usada en su paralelo y aunque se invierte la métrica en la escritura, el resultado sonoro es el mismo, es decir, las intervenciones tanto del solista como de la orquesta son idénticas armónica y melódicamente. (Fig. 72)

C102

EXPOSICION

C373

REEXPOSICIÓN

Fig. 72

Hasta el compás 383, encontramos un material *parónimo* (en diferente tonalidad y métrica) a su paralelo en la Exposición, pero esto cambia en el compás 384, donde retornamos a la tonalidad del inicio del movimiento y se marca un cambio de armadura a *Re menor/Fa Mayor*.

En este punto, hallamos diferencias con respecto a la instrumentación: los fagotes intervienen con notas largas en redondas ligadas, los cornos, bajos y violoncellos doblan de manera sincopada el ritmo del solista, se omite la intervención del timbal y las violas *tutti* enuncian y expanden el *motivo secundario contrapuntístico*. En el violín solista, como en el acompañamiento, también se varía el contenido melódico y armónico, ya que en el desarrollo del motivo, no se retorna al *Re* sino que va hacia el *Do*, modulando de esta manera al 3º grado: *Fa Mayor*. (Fig. 73. Véase también Fig. 34)

C385

The musical score for measures 385-388 includes the following parts and annotations:

- 1.2. Fag.:** Measures 385-388 are enclosed in a blue box, labeled *dim. molto*.
- 1.2. Hrn. in F. / 3.4. Hrn.:** Measures 385-388 are enclosed in a red box, labeled *p* and *più p*.
- Pk.:** Measures 385-388 are enclosed in a red box.
- Vi. S.:** Measures 385-388 are enclosed in a red box. A pink oval highlights a note in measure 386, and a yellow oval highlights a chromatic passing note in measure 387. The section is labeled *dim.*
- Br.:** Measures 385-388 are enclosed in a green box, labeled *(1^{re} HANte.)*, *(2^{de} HANte.)*, *dolce*, and *p dolce*. The section is also labeled *con sord.*
- Vel.:** Measures 385-388 are enclosed in a red box, labeled *p* and *più p*.
- B.:** Measures 385-388 are enclosed in a red box, labeled *p* and *più p*.

Fig. 73

■ Acompañamiento sincopado

■ Apoyo armónico fagot

■ Expansión motivo secundario

■ Do como 5º grado de FaM

■ Nota de paso cromática

En el compás 395, encontramos que a diferencia de sus paralelo en el compás 113, el violín solista no mantiene la nota, sino que empieza a desarrollar, con la indicación: *dolce* y con *diminuendo*, un arpeggio de *Fa Mayor* en tresillos de blanca, desde el 3º grado (*La*) que finalmente llega al 5º grado (*Do*). Mientras esto sucede, los bajos y cornos hacen un pedal armónico en la misma tonalidad. (Fig. 74)

C395

The musical score for measures 395-400 is shown. The parts are: 1.2. Hrn. in F., 3.4. Hrn., Vl. S., 1. Vl., 2. Vl., Br., Vcl., and B. The 1.2. Hrn. and 3.4. Hrn. parts are marked *pp* and *dim. possibile*. The Vl. S. part is marked *dolce* and *dim.*. The 1. Vl. and 2. Vl. parts are marked *con sord*. The Br. part is marked *con sord*. The Vcl. and B. parts are marked *pp* and *dim. possibile*. The 1.2. Hrn. and 3.4. Hrn. parts are highlighted with purple boxes. The Vl. S. part is highlighted with a blue box. The Vcl. and B. parts are highlighted with purple boxes.

Fig. 74

■ Pedal sobre *Fa Mayor*

■ Arpeggio de *Fa Mayor*

Sobre el mismo pedal armónico al que se han integrado violas y violines con sordina en *pianisísimo*, en el compás 399, el violín solista después de reiterar el 5º grado (Do), comienza a desarrollar el *Motivo 2* de este tema, por medio de una escala ondulante que desciende y asciende, con *crescendo* y con la indicación *poco a poco stringendo al Allegro Molto Vivace*, que modula hacia *Re menor*. Esta sección es similar al material de los compases 116, 117 y 118. (Fig. 75. Véase también Fig. 34 y 35)

C399

1.2. Hrn.
in F.

3.4. Hrn.

VI. S.
pp poco a poco stringendo al

1. VI.
pp colla parte

2. VI.
pp

Br.
pp

Vcl.
pp

B.
pp colla parte

FaM I Do#dism vii° Rem i° Do#dism vii° Rem i° Do#dism vii°

Fig. 75

- Escala descendente que modula a *Re menor*
- Acompañamiento armónico
- Pedal sobre *Fa* (3º grado)

En el compás 405, el violín resuelve la escala con un *trino* sobre el *La* como pedal del 5º grado de *Re*, mientras las cuerdas con blancas en pizzicato en la dinámica de *piano*, exponen el *Motivo 1* del **Tema B'**. A diferencia de la Exposición, el violín solista no imita en *doble cuerda* este motivo (c122), sino que continua el *trino* en *crescendo*, durante 12 compases y también se reemplaza el *tritono descendente* que exponía el solista por una *cuarta disminuida* (*Fa – Do sostenido*) en los clarinetes, en los compases 413 y 415. (Fig. 76. Véase también Fig. 36))

C405

Fig. 76

- Pedal sobre el 5º grado de *Re*
■ Motivo 2 Tema B'
- Tercera Mayor descendente

En el tercer tiempo del compás 416, el violín solista ejecuta una escala ascendente en semicorcheas sobre el 5º grado de *Re*, hasta llegar al *Mi* en el compás 417 (Número 11 de Ensayo) Aquí encontramos un cambio de tempo a *Allegro Molto Vivace*. El violín solista, sostiene el *Mi*, adornado por un *trino* en *crescendo* desde el tercer tiempo de este compás hasta resolverlo a la *tónica* en el compás 421.

En la anacrusa del compás 417, (junto a la escala del violín) intervienen cornos y timbal con un pedal sobre el 5º grado; bajos y fagotes ejecutan escalas ascendentes y descendentes en función de *dominante* (*La Mayor*) y la dinámica va en crescendo mientras se integran cellos y violas. Es notable la aparición en el compás 417 del tritono descendente en flauta 1 y clarinete 1. Todo este fragmento funciona como transición al **Tema C'** (Fig. 77)

C416

II Allegro molto vivace.

The musical score for measures 416 and 417 is shown. The instruments and their parts are: 1.2. Fl. (Flute), 1.2. Clar. in B. (Clarinet in B), 1.2. Fag. (Bassoon), 1.2. Hrn. in F. (Horn in F), 2.4. Hrn. (Horn), Pk. (Percussion), VI. S. (Violin), Br. (Trumpet), Vcl. (Violoncello), and B. (Bass). The tempo is **Allegro molto vivace.** The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *cresc.*, *poco f*, and *senza sord.* The annotations highlight specific harmonic features: a blue box around the first measure of the Flute and Clarinet parts indicates a descending tritone; a yellow box around the Bassoon and Bass parts indicates ascending and descending scales on the dominant; a green box around the Horn and Percussion parts indicates a pedal point on the fifth degree; and a red box around the Violin part indicates a scale on the pentachord of the dominant.

Fig. 77

Escalas sobre *La Mayor*

Escala sobre el pentacordio de *La Mayor*

Pedal en función de dominante

Tritono descendente

En el compás 421 encontramos el **TEMA C'**. Como en la Exposición, la orquesta es la encargada de enunciar este nuevo tema, esta vez en la tonalidad de *Re menor*, pero encontramos que el violín solista interviene con una *melodía contrapuntística*. En esta ocasión, clarinetes, violas y timbal, son los encargados de enunciar el nuevo tema con la indicación de *mezzopiano ma marcato*, mientras fagotes y cornos sostienen en redondas ligadas un pedal sobre *Re* y *La*, al igual que bajos y cellos sobre corcheas ligadas en *mezzopiano*. Recordemos que en su paralelo en la Exposición, encontrábamos un *tutti orquestal*, pero aquí se reduce la instrumentación y la dinámica para darle protagonismo al *contrapunto* del violín. (Fig. 78. Véase también Fig. 38)

C421

The musical score for measures 421-424 is shown with the following instruments and annotations:

- 1.2. Fl.**: No notation.
- 1.2. Clar. in B.**: Measures 421-424, marked *mezzopiano ma marcato*. (Yellow box: Tema C)
- 1.2. Fag.**: Measures 421-424, sustained pedal point. (Pink box: Acompañamiento)
- 1.2. Hrn. in F.**: Measures 421-424, sustained pedal point. (Pink box: Acompañamiento)
- 3.4. Hrn.**: Measures 421-424, sustained pedal point. (Pink box: Acompañamiento)
- Pk.**: Measures 421-424, marked *mezzopiano ma marcato*. (Yellow box: Tema C)
- Vi. S.**: Measures 421-424, contrapuntistic melody. (Blue box: Contrapunto del violín solista)
- Br.**: Measures 421-424, marked *mezzopiano ma marcato*. (Yellow box: Tema C)
- Vcl.**: Measures 421-424, marked *mezzopiano ma marcato*. (Pink box: Acompañamiento)
- B.**: Measures 421-424, marked *mezzopiano ma marcato*. (Pink box: Acompañamiento)

Legend:

- Tema C
- Acompañamiento
- Contrapunto del violín solista

Fig. 78

Podemos observar que Sibelius utiliza exactamente el mismo material melódico y armónico de la Exposición en la orquesta, con diferente instrumentación, dinámica y tonalidad. Así pues, desarrolla y expande el **Tema C'** hasta el compás 468 de manera idéntica a su paralelo.

El violín solista entonces, expone un *contrapunto melódico* comprendido por escalas en corcheas que se mueven entre la *tónica* (*Re menor*) y la *dominante* (*La Mayor con séptima*) mientras el **Tema C'**, en un segundo plano, se mantiene en la *tónica*.

Este mismo material se repite por 4 compases más, mientras sucede el desarrollo del **Tema C'** en la orquesta (Fig. 79)

C421

i - Re menor *V - La Mayor* Fig. 79

- | | | |
|--|---|--|
| <i>Contrapunto del violín solista</i> | <i>Bordadura</i> | <i>Nota de paso</i> |
| <i>Escapada</i> | <i>Cambiata</i> | <i>Apoyatura</i> |

En el compás 429, el violín ejecuta una escala cromática descendente en *octavas* (*dobles cuerdas*) que comienza y termina en el 5º grado para inmediatamente resolver a la *tónica* en el compás 433; se repite este material por cuatro compases más hasta el compás 436. (Fig. 80)

C429



Escala cromática descendente sobre 5º grado

Resolución a tónica

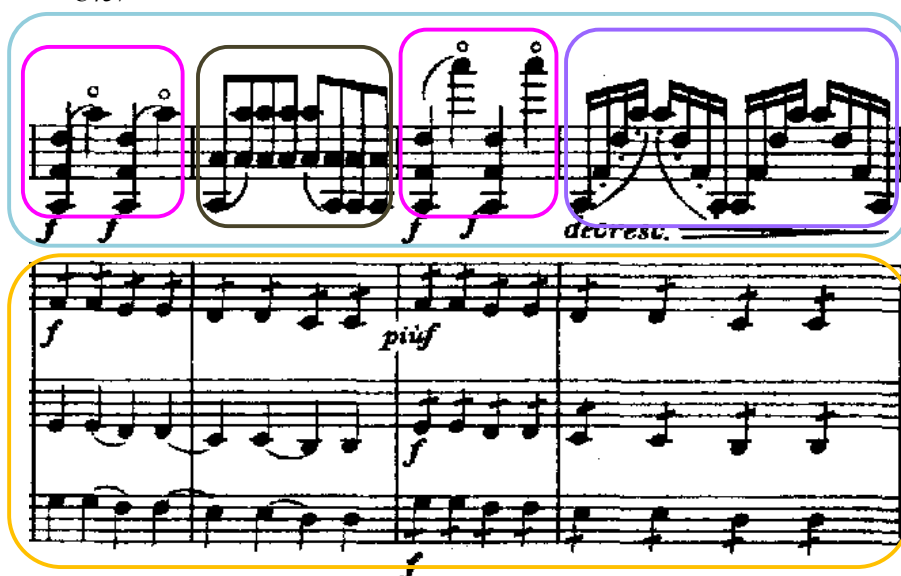
Fig. 80

Apoyatura

Tema C en violas

En el compás 437, el violín hace acordes de *Re menor* en negras y en los tiempos débiles ejecuta el *armónico* del 5º grado, que reitera en el siguiente compás con corcheas en *octavas*, a continuación repite los acordes en *tónica* pero los *armónicos* una *octava* más agudo y enseguida por medio de acordes arpegiados en semicorcheas y en *diminuendo*, hace un acompañamiento armónico. (Fig. 81)

C437



Contrapunto de violín solista

Tema C en violas, cellos y bajos

Acordes de tónica con glissandos hacia armónicos.

Reiteración del 5º grado

Acompañamiento armónico

Fig. 81

El acompañamiento armónico del violín solista se mantiene, mientras las flautas y luego clarinetes, exponen la *expansión melódica* que se observa en el compás 147. En ésta sección solo los violines en *pianisísimo* y con *sordina* acompañan la melodía, mediante un colchón armónico en *corcheas*. (Fig. 82 y 83. Véase también Fig. 40)

C441

C446

1.2. Fl.

Vl. S.

2. Vl.

1. Vl.

Br.

Vcl.

B.

con sord.

ppp

senza sord.

arco

ppp

senza sord.

arco

ppp

Reiteración de tónica

■ Melodía en flautas
■ Acompañamiento armónico violín solista
■ Acompañamiento orquesta
■ Reiteración de tónica

Fig. 82

C441

mp *V* *LaM* *i* *Rem* *V* *LaM*

C444

i *Rem* *III7/V7* *Fa7* *VI/I* *SibM*

C447

I6/4 *Rem* *V7* *La7* *i9* *Rem* *i* *V* *LaM* *V6/5* *La7*

C450

i9 *Rem* *i* *V* *LaM* *V6/5* *La7* *i9* *Rem* *i*

C453

III7/V7 *Fa7* *VI* *SibM*

Fig. 83

- *Acompañamiento armónico, melodía en flautas*
- *Acompañamiento armónico, melodía en clarinetes*

En el compás 455, cambia el ciclo armónico, pues en vez de retornar a la *tónica*, se dirige hacia la *subdominante* (*Sol menor*) y a su vez cambia el acompañamiento del solista haciendo *dobles cuerdas* en corcheas.

En la orquesta se va produciendo tensión y acumulación melódica, mientras el violín solista, por medio de *dobles cuerdas* en *octavas* sobre la dinámica de *forte* y con acentos sobre las notas que sirven como apoyaturas, dibuja una línea melódica que toma protagonismo a medida se desarrolla ésta sección. (Fig. 84 y 85)

C455

1.2. Clar. in B.

1.2. Fag.

1.2. Hrn. in F.

3.4. Hrn.

Pk.

Vl. S.

1. Vl.

2. Vl.

Br.

Vcl.

B.

Re7 Solm Rem La7 Rem La7 Rém

Fig. 84

■ Expansión armónica

■ Acompañamiento

■ Reiteración de la tónica

■ Cambio en patrón rítmico

■ Melodía en el violín

C455

Vi. S.

Re7 Solm LaM Rem

■ Uso de sextas y segundas en dobles cuerdas

■ Uso de Octavas y cuartas ■ Melodía ■ Apoyaturas inferiores

Fig. 85

En el compás 461 (de igual manera a su paralelo en el compás 167), encontramos un puente, donde la melodía sobre *mezzopiano* en flautas, violas y violoncellos está conformada por bordaduras superiores e inferiores sobre el 1° grado en blancas. Ésta melodía también la encontramos en el clarinete pero de forma sincopada, mientras tanto, los cornos y violines sostienen un pedal sobre el 5° grado (*La*). Luego de cuatro compases (c465), se observa una disminución rítmica en la melodía de blancas a negras con la indicación de *poco crescendo al mezzoforte*. (Fig. 86. Véase también Fig. 42)

C461

1.º Fl. 2.º Fl. 1.º Clar. in B. 2.º Clar. in B. 1.º Hrn. in F. 2.º Hrn. in F. Pk. Vi. S. 1.º Vi. 2.º Vi. Br. Vol.

■ Melodía en orquesta ■ Pedal sobre 5º grado ■ Disminución rítmica

Fig. 86

Mientras se va produciendo toda esta tensión y acumulación melódica, el violín solista ejecuta corcheas en *dobles cuerdas*, por *octavas*, en donde se observa repetición de notas, uso de apoyaturas superiores e inferiores y acentos en tiempos fuertes. (Fig. 87)

Fig. 87

- Repetición de notas
- Apoyatura
- Cambiata

La anteriormente mencionada disminución rítmica en la orquesta, se prolonga hasta el compás 468, y la tensión va en aumento gracias a un *crescendo* general y las sincopas en el acompañamiento de los cornos. Observamos que el violín solista, resuelve la escala con apoyaturas desde el compás 466, en un *Sol sostenido* con *sforzando*, aumentando la tensión melódica y reiterando así el uso de la *cuarta aumentada*. (Intervalo frecuentemente usado en este movimiento) Seguidamente, el violín realiza una escala ascendente de *Re menor melódica* en corcheas, que inicia sobre el 5º grado y que cambia rítmicamente a tresillos de corcheas en la mitad del siguiente compás. Esta escala cumple una función anacrúsica hacia la CODA. (Fig. 88)

Fig. 88

- Tensión melódica por medio del uso de la cuarta aumentada
- Escala ascendente en función de dominante.

2.5 CODA

En el compás 469 (Número 12 de Ensayo), llegamos a la **CODA**; como se menciona anteriormente, el violín solista viene ejecutando una escala ascendente como anacrusa del **Tema A**. En ésta sección, el violín expone este material en *octavas* (*dobles cuerdas*), pero no concluye el *Motivo 2*, sino que crea tensión mediante el uso de la *cuarta aumentada* (*Sol sostenido*). Sibelius utiliza el mismo material del compás 175, (al que llamamos *Transición al desarrollo*) como acompañamiento orquestal para la **Coda**, en la dinámica de *mezzoforte*. (Fig. 89. Véase también Fig. 43)

(12) C469

1.2 Fl.
1.2 Hob.
1.2 Clar.
in B.
1.2 Fag.
1.3 Hrn.
in F.
3.4 Hrn.
Pk.
Vl. S.
1. Vl.
2. Vl.
Br.
Vel.
B.


■ Tema A en octavas ■ Melodía en acompañamiento
■ Apoyo en melodía ■ Pedal armónico

Fig. 89

Observamos entonces, que el *Motivo 1* en el violín solista, se presenta con la misma suspensión del 4º grado, pero con aumentación y desplazamiento rítmico en los siguientes compases; se omite la repetición del 1º grado para usar el *Mi* como nota de paso hacia el 3º grado, al que también se aumenta rítmicamente y en vez de usar el tresillo de semicorchea, el compositor usa corcheas en movimiento descendente en los grados 2 y 1, para luego dar un giro inesperado a la melodía con un salto ascendente de tritono. (Fig. 90)

C4

dolce ed espressivo



Inicio del movimiento – Frase 1 Tema A

C469




Fig. 9

Motivo 1

Motivo 2

Escala con función anacrúsica

Aumentación rítmica

Disminución rítmica

Resolución al 4º grado aumentado

$$V$$

■ *Pedal armónico*

■ *Tema A*

Fig. 91

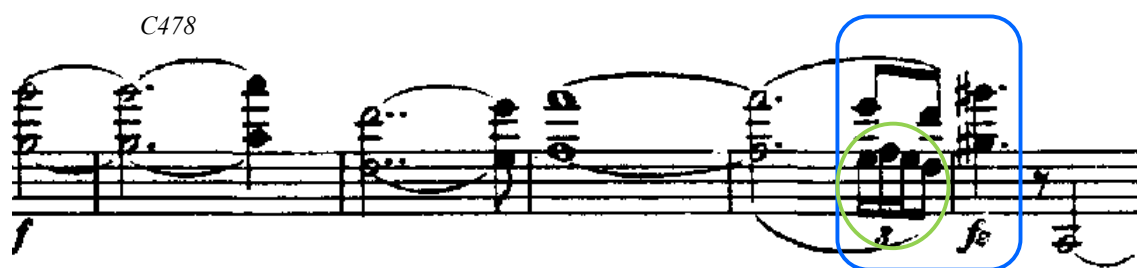


Fig. 92

■ Variación rítmico – melódica

■ Adorno de tresillo de semicorchea en voz inferior

En el compás 483, el violín solista repite nuevamente la escala anacrúsica, pero cambia el acompañamiento de la orquesta cuando el solista expone el **Tema A**, mostrándonos un carácter diferente. Se mantiene un pedal armónico sobre *Re menor* y en *mezzopiano* en los vientos, mientras el timbal y los violines, con la indicación de *poco forte* y en *staccato*, repiten un patrón rítmico, con imitación de bajos, sobre el arpeggio descendente de *tónica* en la que apoyaturas cromáticas inferiores preceden la nota cordal. (Fig. 93)

C483

Fig. 93

- | | |
|---|-------------------------|
| ■ <i>Escala con función anacrúsica</i> | ■ <i>Tema A</i> |
| ■ <i>Cambio de carácter en acompañamiento</i> | ■ <i>Notas cordales</i> |
| ■ <i>Apoyaturas inferiores</i> | |

En el compás 490, vemos que el violín solista no resuelve el **Tema A** con el tritono ascendente como lo había hecho en las anteriores apariciones de este material, sino que se dirige hacia el 7º grado ascendido (*Do sostenido*) como apoyatura inferior del 1º grado (*Re*) y desarrolla durante 4 compases un arpeggio descendente de *Re menor* en octavas, con apoyaturas cromáticas inferiores; esto evoca el contenido de los compases 223 y 234. (Fig. 94. Véase también Fig. 46)

C490

con tutta forza

■ <i>Resolución al 7º grado ascendido</i>	■ <i>Apoyatura cromática inferior</i>
■ <i>Nota cordal</i>	

Fig. 94

Es interesante notar, que en la anacrusa del compás 493, las cuerdas al unísono exponen el *Motivo 1* del **Tema A** con disminución rítmica y un silencio retardante de corchea, apoyado por un *rinforzando* en la primera nota. Esta será la última aparición del motivo en el movimiento. (Fig. 95)

C491

The image shows a musical score for measures 494 to 496. The staves are labeled Vl.S., 1.Vl., 2.Vl., Br., Vel., and B. An orange box highlights the orchestral part across measures 494 and 495. A green box highlights the solo violin part in measure 494. Dynamics like 'fz' and 'poco f' are indicated. The score is in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Fig. 95

■ Motivo1 Tema A en orquesta

■ Silencio retardante y disminución rítmica

Mientras la orquesta mantiene un pedal sobre *Re menor*, el violín solista, en el compás 494, empieza a desarrollar una escala ascendente de *Re menor melódica* que empieza sobre el 5º grado y que sostiene por 2 compases en *dobles cuerdas*, para continuar en el compás 496, esta misma escala en *octavas*, hasta llegar finalmente a un *Re sobreagudo* con *acento*.

En los últimos compases del movimiento, observamos una reiteración de la *tónica* en la orquesta por medio de redondas con *acento* y en el solista con un acorde de *Re menor* que involucra un *armónico artificial* de *Fa natural* en blanca y finalmente en el ultimo compás, una negra con *forzando* sobre el 1º grado. (Fig. 96 y 97)

C494

1. 2. Hob.
1. 2. Clar.
in B.
1. 2. Fag.
1. 2. Hrn.
in F.
3. 4. Hrn.
1. 2. Pos.
3. Pos.
Pk.
Vl. S.
1. Vl.
2. Vl.
Br.
Vel.
B.

The musical score is for a symphonic work, C494. It features a full orchestral ensemble. The woodwind section includes two flutes, two clarinets in B-flat, two bassoons, two horns in F, three trumpets, and a piccolo. The brass section includes two violas, two violins, a trombone, a euphonium, and a tuba. The string section includes two violins, two violas, two cellos, two double basses, and a string quartet. The score is written in 4/4 time and is in the key of D major. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into measures, with a yellow oval highlighting measures 1-4 and a purple oval highlighting measures 5-8. A red rectangle highlights a section of the Viola Solo (Vl. S.) in measures 5-8.

Fig. 96

■ *Pedal en tónica* ■ *Escala de re menor melódica ascendente*

■ *Reiteración de la tónica*



Fig. 97

■ *Pedal en 5º grado*

■ *Cambio a octavas en dobles cuerdas*

■ *Armónico de fa natural*

CAPITULO III.

**RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS, RECONOCIMIENTO DE PASAJES
TECNICAMENTE COMPLEJOS Y PROPUESTAS DE ESTUDIO PARA
RESOLVERLOS**

3.1 ANTECEDENTES

La partitura utilizada en montaje de este concierto fue la publicada por International Music Company, New York 10017, Copyright 1961 editada por Zino Francescatti.

La autora se guía casi en su totalidad en la edición original, pero hay algunos cambios en arcadas y digitaciones que por sugerencia del Maestro Williams Naranjo (quien fue el guía durante el proceso de estudio y montaje de esta obra), pueden beneficiar la interpretación y ejecución; estos cambios se mencionaran en su momento.

Es importante aclarar que existen un sinnúmero de métodos, estudios y ejercicios que ayudan a abordar las inquietudes técnicas que se puedan identificar a lo largo del montaje de este movimiento; en este capítulo se comparte el material, que a título personal de la autora, fue útil a la hora de resolver dificultades tanto de ejecución como de interpretación.

3.2 EJECUCIÓN E INTERPRETACIÓN.

Es importante tener en cuenta que la intervención del violín solista al inicio del movimiento, tal como lo indica la partitura debe ser muy dulce y expresiva. El *Sol* del inicio debe ser ejecutado con muy poco *vibrato* para de esta manera no agitar la calma de la introducción; a medida que se va desarrollando el Tema, se debe ir incrementando la sonoridad por medio de intensidad y amplitud en el *vibrato*, junto a la aplicación de más peso y longitud de arco.

En los compases 9, 15, 16 y 17, se modifica la digitación sugerida por el editor¹⁸ para evitar *glissandos* y lograr una mejor articulación de mano izquierda. También en los compases 15, 17 y 19 se cambia un poco la articulación, separando la ligadura. Esto permite que se defina mejor la *negra* ya que su función *anacrúsica* demanda una ejecución un poco más marcada.



Fig. 98

En el compás 29, también se omiten los 3 arcos abajo, pues aunque ayuda para los acentos, las notas resultan un poco cortas.

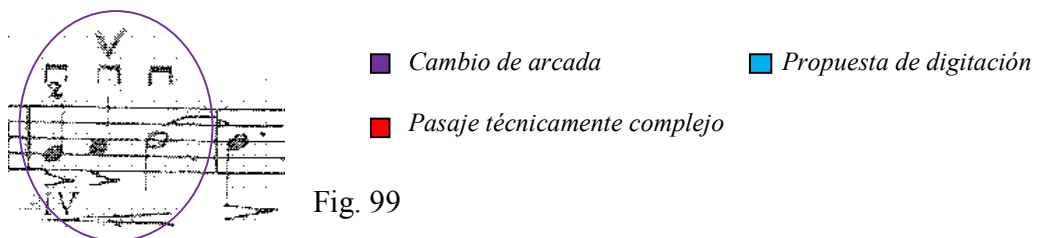


Fig. 99

¹⁸ Sibelius, J. (1961). *Concerto in D minor, Op. 47 for Violin and Orchestra. Violin Solo Part.* (Z. Francescatti, Ed.) New York: International Music Company.

A partir del compás 35, encontramos algunos pasajes de semicorcheas con cambios de cuerdas muy comunes en todo el movimiento, que implican exactitud en la mano izquierda y definición del brazo derecho. Es recomendable estudiar estos pasajes en *dobles cuerdas*, para afianzar la anteposición de dedos y apoyarse en el ejercicio No 3 del Método Dont Op. 37 para violín¹⁹.

C35

Fig. 100

Dont Op. 37. Ej. 3

Jakob Dont — 24 Preparatory Exercises

Allegretto

3.

p

f

dimin.

p

fz

f

Fig. 101

¹⁹ Dont, J. 24 Ejercicios Preparatorios. Op. 37. Edition Peters

En los compases 49 y 50, encontramos una serie de *acordes disminuidos ascendentes*, conformados por *sextas mayores*. La dificultad técnica de este pasaje, radica en la relajación y precisión de la mano izquierda para ir subiendo de posiciones con el primer dedo a medida que lo va requiriendo la música y el correcto uso del arco, ya que cada *sexta* comparte una nota, por lo que el codo debe estar centrado en ambas cuerdas, de manera que solo se mueva el antebrazo. Por otra parte, hay que ser muy cuidadoso con la afinación ya que la mano va subiendo por terceras menores. Para este pasaje, se recomienda el *Ejercicio B del Capítulo de Triples Cuerdas, Vol. 2 de la Técnica Contemporánea del Violín de Ivan Galamian*. En este ejercicio, se sugieren algunos patrones de arcadas que facilitan la ejecución del pasaje.²⁰

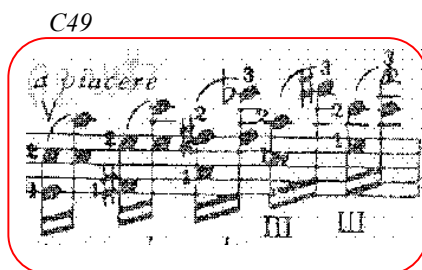


Fig. 102

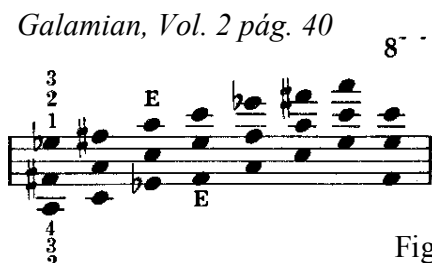


Fig. 103

Groups of 12 notes

Sample bowing patterns:



Fig. 104

²⁰ Galamian, I., & Newman, F. *Contemporary Violin Technique, Double and Multiple Stops in Scale and Arpeggio Exercises. Vol. 2*. Galaxy Music Corporation.

Desde la anacrusa del compás 54, observamos un pasaje que requiere de un buen desempeño de la mano derecha en cuanto a cantidad y punto de arco. Es aconsejable ejecutar estas escalas en la mitad del arco en *detaché*.

Como sugerencia del maestro *Williams Naranjo*, en el compás 58 se ligan las 2 primeras semicorcheas del último tiempo, para poder hacer la *negra* hacia arriba, lo que permite una mejor conexión de este pasaje con el siguiente. Como ejercicio, se recomienda estudiar este pasaje con diversos los patrones rítmicos sugeridos por *Galamian* en su *Método de Escalas*.²¹

Fig. 105

Galamian, Vol. 1, parte 2. Pág. 24. Ej. R4

Fig. 106

²¹ Galamian, I., & Newman, F. *Contemporary Violin Technique, Bowing and Rythm Patterns. Vol. 1, Part 2.* Galaxy Music Corporation.

En la sección de la *cadenza* del compás 59, se hace un cambio de articulación. En la edición de *Francescatti*,²² las *semicorcheas* comienzan hacia arriba, ligando las 2 primeras y luego de a 4; buscando una ejecución más limpia y para poder resaltar el bajo, se inicia el pasaje hacia abajo y se liga siempre de a 2.

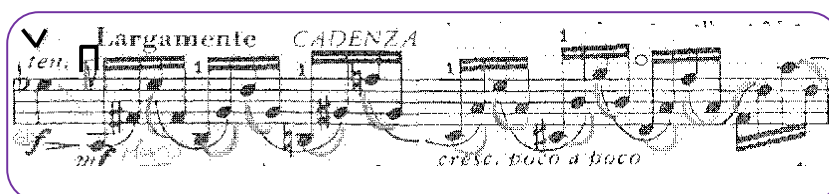


Fig. 107

Seguidamente, encontramos un pasaje que requiere el estudio lento de cada acorde y practicar el golpe de arco, para lo cual, se sugiere la variación 1 del *Estudio 36 de Fiorillo*.²³

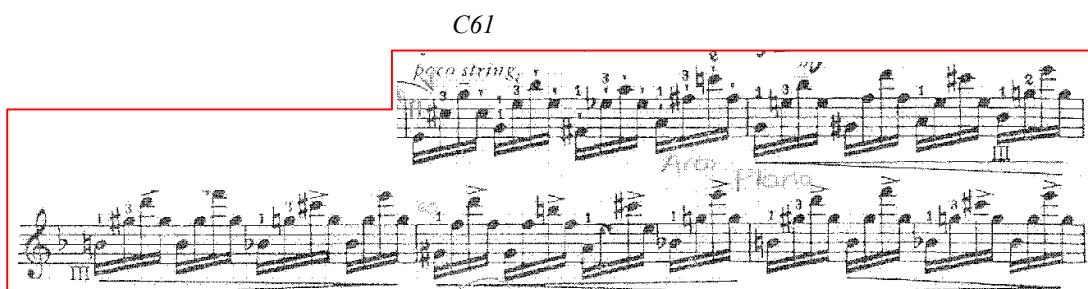


Fig. 108

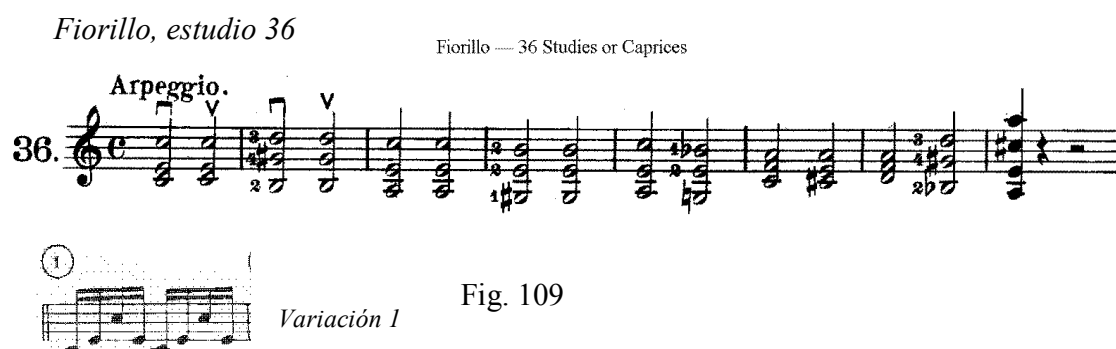


Fig. 109

²² (Sibelius, Concerto in D minor, Op. 47 for Violin and Orchestra. Violin Solo Part, 1961) Op. Cit

²³ Fiorillo, F. (1964). *36 Etudes or Caprices*. New York: International Music Company.

También es recomendable estudiar el *Ejercicio N° 16 del Método para la técnica del Arco de August Casorti*.²⁴

Casorti, Op. 50. Ej. 16

B A

Allegro

Fig. 110

Este movimiento es característico por el uso constante de recursos violinísticos como *octavas y sextas en dobles cuerdas*. En general, todos los pasajes que impliquen este tipo de dificultad técnica deben ser estudiados muy lentamente, teniendo cuidado de no tensionar la mano izquierda ni presionar demasiado los dedos sobre las cuerdas, guiar siempre el cambio de posición con el 1° dedo y verificar la afinación, mediante la corrección individual de cada nota. Este pasaje en particular, al igual que su paralelo en el compás 273, tiene como particularidad el uso de la digitación 1 – 3 (*Octavas digitadas*)

C73

Fig. 111

²⁴ Casorti, A. (1939). *The Techniques of Bowing*. Op. 50. G. Schirmer.

Algunos ejercicios que ayudan a solucionar este tipo de problemas técnicos son:

*Ejercicio N° 4 del Método de dobles cuerdas de Sêvcik Op.1, libro 4.*²⁵

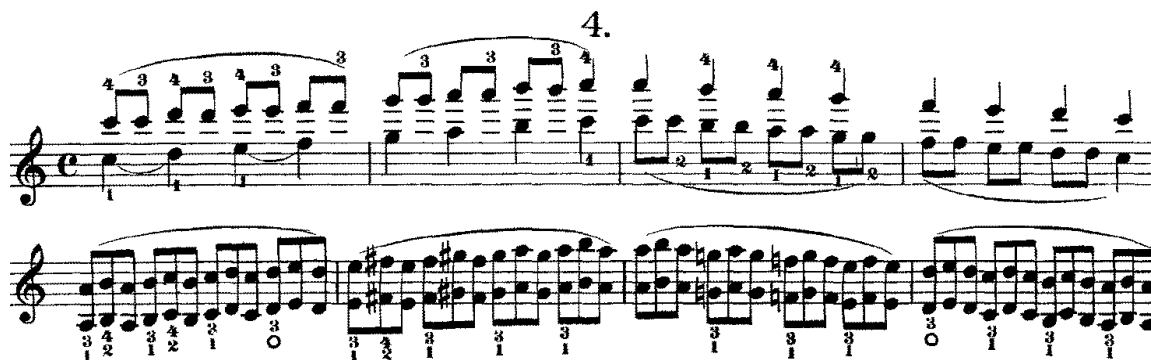


Fig. 112

*Estudio N° 25 del Método de Rudolphe Kreutzer*²⁶

Rudolphe Kreutzer — 42 Studies



Fig. 113

²⁵ Sêvcik, O. *Técnica del Violín. Op. 1 Parte Cuarta*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.

²⁶ Kreutzer, R. (1923). *Forty Two Studies or Caprices For the Violin*. New York: G. Schirmer, Inc.

Carl Flesch, *Sistema de Escalas*, Pág. 53

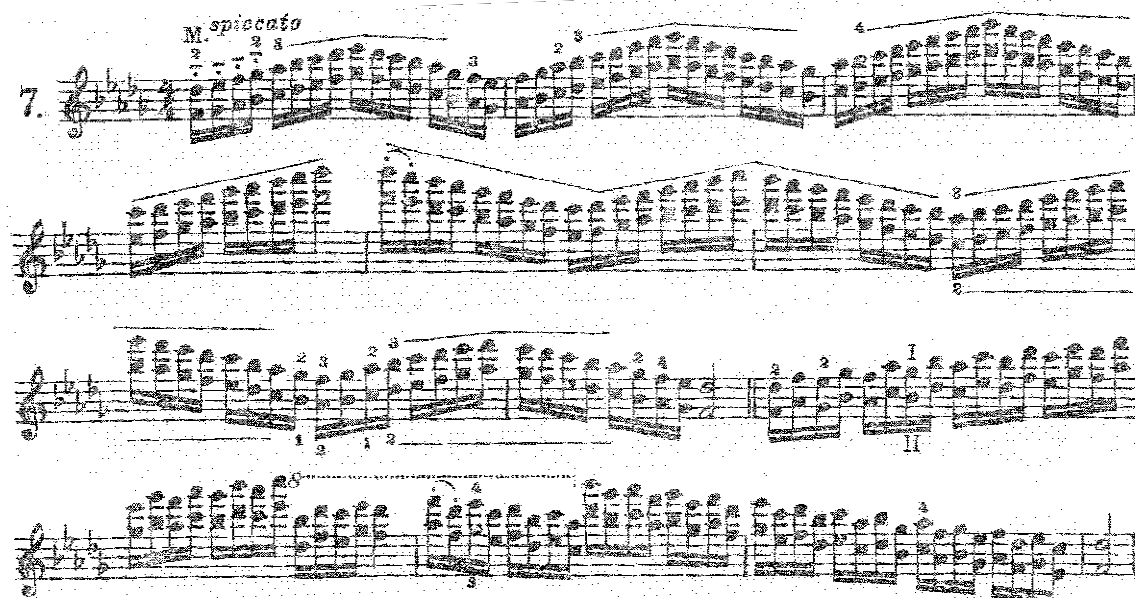


Fig. 116

Ejercicio N° 11 del Método de dobles cuerdas de Sévcik Op.1, libro 4

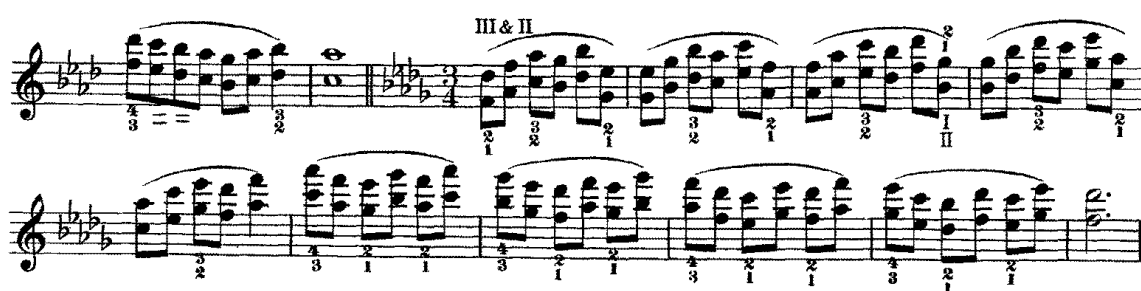


Fig. 117

En el compás 122, encontramos un pasaje que nos presenta una alta complejidad técnica, pues consiste en mantener un trino constante durante varios compases sobre la *cuerda Mi*, mientras en *cuerda La* se ejecuta el motivo del Tema B en *negras*.

La autora recomienda estudiar inicialmente este pasaje en cuerdas al aire, teniendo en cuenta que el arco debe estar situado en un ángulo cercano a ambas cuerdas (*Mi* y *La*) y que aunque haya una ligadura, las *negras* deben sonar *portato*. Luego abordar el pasaje con notas reales pero sin el trino para estudiar los intervalos que se forman en las *dobles cuerdas* y por último, hacer un trino medido (puede ser en semicorcheas) para afianzar la exactitud de ambas voces.

Para este pasaje se sugiere el *Estudio N° 23 del Método preparatorio para el trino Op. 7 libro 1* de Sêvcik³⁰ y los *Caprichos N° 2 y 32 de Fiorillo*.³¹

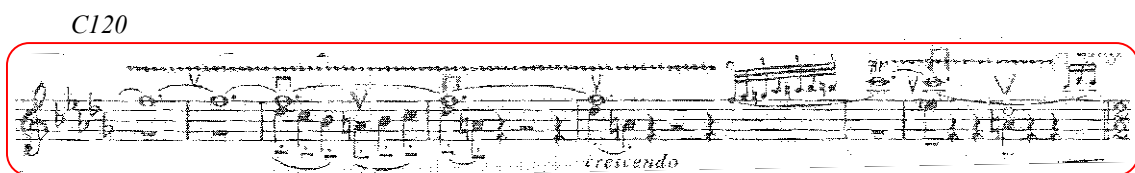


Fig. 118

Sêvcik, *Estudio N° 23 del Método preparatorio para el trino Op. 7 libro 1*

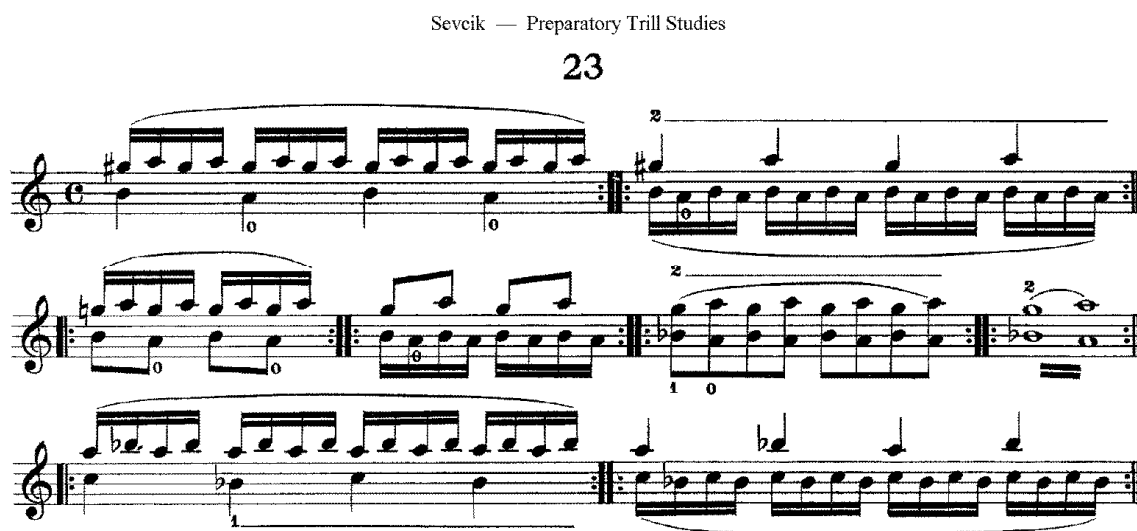


Fig. 119

³⁰ (Sêvcik) Op. Cit

³¹ (Fiorillo, 1964) Op. Cit.

Fiorillo, Capricho N° 2

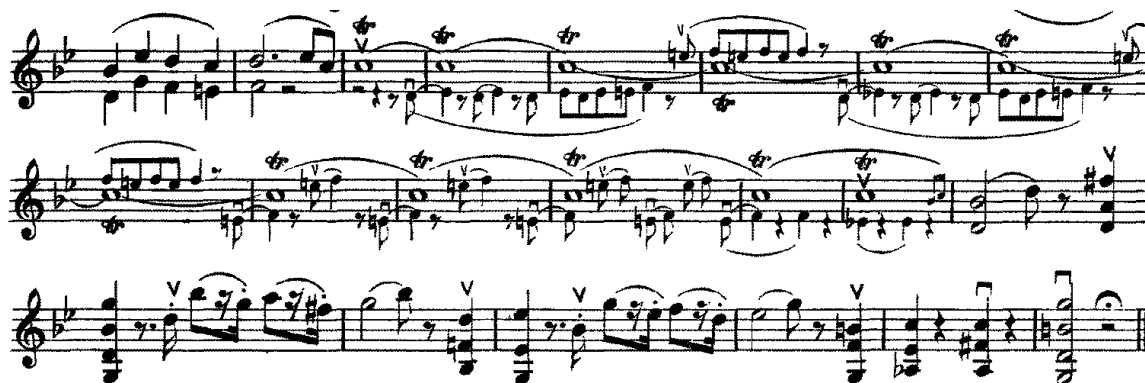


Fig. 120

Fiorillo, Capricho N° 32

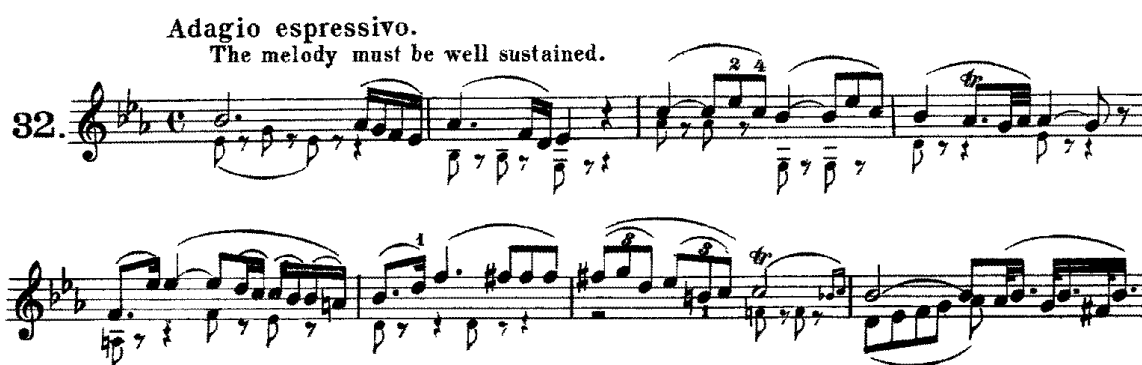


Fig. 121

La sección que comienza en el compás 223, implica la ejecución de arpeggios en *Sol menor* que inicialmente se encuentran adornados con *apoyaturas cromáticas inferiores*. Para este pasaje, al igual que en su paralelo en *La menor* (compás 234), es muy importante tener en consideración los *Métodos de escalas* de Flesch³² y Galamian³³.

³² (Flesch, 1926) Op. Cit.

³³ (Galamian & Newman, Contemporary Violin Technique, Scale and Arpeggio Exercises. Vol. 1, Part 1) Op. Cit

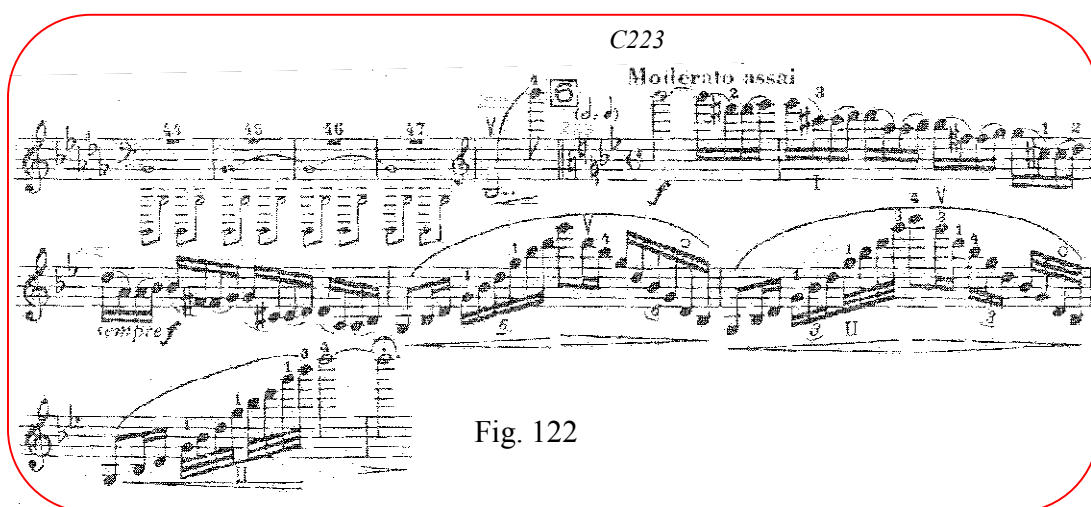


Fig. 122

Para una correcta interpretación de este pasaje, (específicamente de los arpeggios en el compás 226) se debe tener mucho cuidado con la distribución de arco, de manera tal, que al inicio de cada arpeggio se ahorre arco y a medida que crece el regulador, ir incrementando cantidad, velocidad y peso.

Galamian, Vol. 1, parte 1. Cap. 7 (Arpeggios en 3 Octavas)

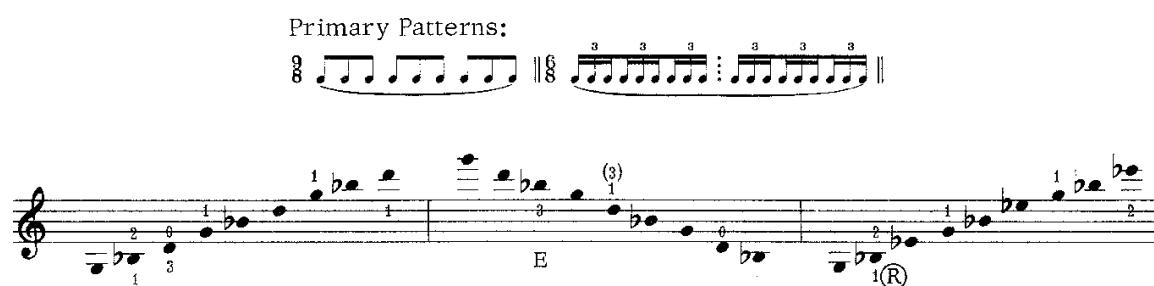


Fig. 123

Galamian, Vol. 1, parte 1. Cap. 8 (Arpeggios en 4 Octavas)

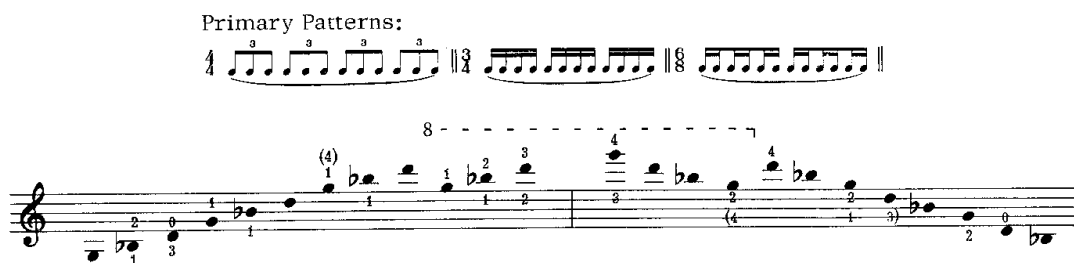


Fig. 124

El pasaje ubicado en el compás 247 de la *cadenza*, requiere de precisión en los cambios de posición, anteposición de dedos y un correcto nivel del brazo derecho, de manera que los cambios de cuerda, se realicen solo con el antebrazo. Para abordar este pasaje y sus paralelos en los compases 248, 263 y 265, se aconseja el *Estudio 4 de Dont Op. 35*.³⁴ Es pertinente estudiar este ejercicio separando el bajo del acorde.

C247



Fig. 125

Dont, Twenty four Etudes and Caprices. Estudio 4, Op.



Fig. 126

³⁴ Dont, J. (1952). *24 Etudes and Caprices for the violin. Op. 35*. New York: G. Schirmer, Inc.

El estudio anterior también es aplicable para el pasaje del compás 269, que involucra el acorde completo. Para este tipo de dificultad técnica, que se relaciona con acordes quebrados, también se recomienda el *Ejercicio N° 1 de Gaviniés*³⁵.



Fig. 127

P. Gaviniés, *Exercices pour Violon. Ejercicio N° 1*

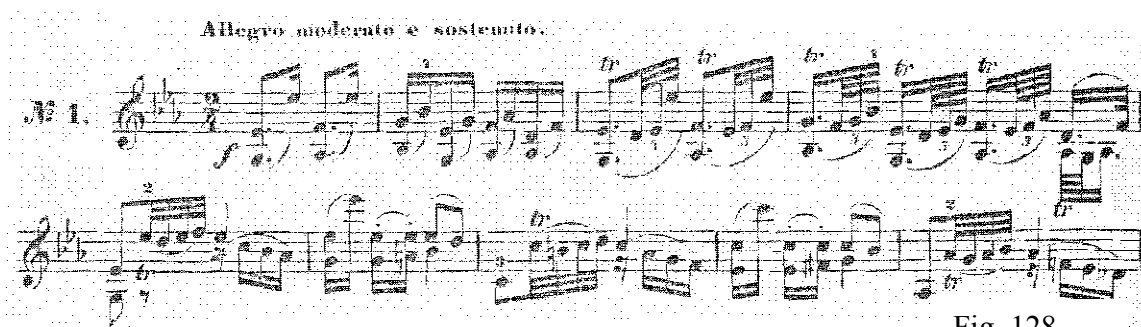


Fig. 128

También en la cadencia, encontramos una sección donde se presenta una *fuga a 2 voces* en el compás 251. Es preciso tener en cuenta que ambas voces deben ser protagonistas, por lo cual, se debe procurar que el nivel de cuerdas y el peso del arco este equilibrado. Como ejercicio preliminar es aconsejable abordar el *Capricho N° 35 de Fiorillo*³⁶ y el *Ejercicio N° 31 del Método de dobles cuerdas Op. 96 de Hoffman*³⁷. Esta sección presenta otra dificultad técnica que se relaciona con las *octavas digitadas*; para ello, se recomienda el *Ejercicio N° 4 del Método de dobles cuerdas de Sêvcik*³⁸ Op.1, libro 4. (Ver Fig. 112)

³⁵ Gaviniés, P. *Exercices pour Violon*. Henry Litolf's Verlag.

³⁶ (Fiorillo, 1964) Op. Cit.

³⁷ Hofmann, R. *Double - Stops Studies. Op. 96*. CD Sheet Music.

³⁸ (Sêvcik) Op. Cit.

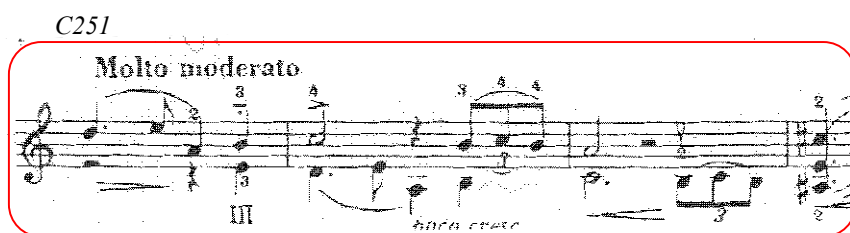


Fig. 129

Fiorillo, Capricho N° 35

Fiorillo — 36 Studies or Caprices



Fig. 130

Hofmann, Método de dobles cuerdas Op. 96. Ejercicio N° 31

Hofmann — Double-Stop Studies



Fig. 131

En el compás 429, encontramos una sección con un alto grado de dificultad técnica, que consiste en ejecutar *escalas cromáticas descendentes en octavas*. Para abordar este pasaje, es indicado tener en cuenta que la presión de los dedos solo debe ser la mínima para que la cuerda responda, es decir, se debe evitar tensionar la mano izquierda para así lograr que los cambios de posición sean sutiles y precisos, lo cual se verá reflejado en una afinación correcta y en una articulación más clara.

El trabajo de la mano derecha es muy importante en esta parte, ya que aunque la mano izquierda este relajada y no involucre mucha presión, el golpe de arco (*Detaché*) debe ser muy definido. Debemos tener cuidado en usar una buena velocidad dentro de una región corta del arco, para de ésta manera ayudar con la articulación.

Para esta sección se sugiere estudiar los *Métodos de escalas* de Flesch³⁹ y Galamian⁴⁰. Dentro de este último, encontramos una parte dedicada a patrones rítmicos del arco que son muy útiles a la hora de estudiar.

C429



Fig. 132

Carl Flesch, *Scale System* Ej. 8. Pág. 9

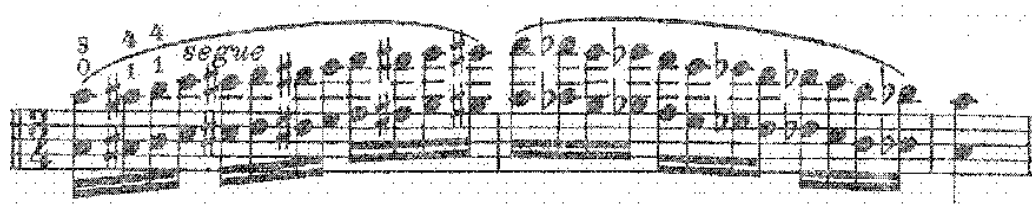


Fig. 133

³⁹ (Flesch, 1926) Op. Cit.

⁴⁰ (Galamian & Newman, Contemporary Violin Technique, Double and Multiple Stops in Scale and Arpeggio Exercises. Vol. 2) Op. Cit.

Galamian, Vol. 2, parte 2. Dobles cuerdas Capítulo III, ej. C3 y C4

Figure 134 displays three staves of musical notation for double string exercises. The first staff is labeled 'E only' and the second 'A'. The third staff is labeled '(8)'. Each staff contains multiple measures of eighth-note patterns, often grouped in pairs, with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and 'segue' markings indicating transitions between patterns. The notation includes various accidentals (sharps, flats) and dynamic markings.

Fig. 134

Galamian, Vol. 1, parte 2. Patrones Rítmicos, ej. R8⁴¹

EIGHT-NOTE RHYTHM PATTERNS

Figure 135 displays nine examples of eight-note rhythm patterns, numbered 1) through 9). The patterns are presented in a 3x3 grid. Each pattern is shown in 2/4 time and consists of eighth notes and rests. The patterns are variations on the basic eighth-note rhythm, often using dotted rhythms or specific groupings of notes and rests.

Fig. 135

⁴¹ (Galamian & Newman, Contemporary Violin Technique, Bowing and Rhythm Patterns. Vol. 1, Part 2.) Op. Cit

Galamian, Vol. 1, parte 2. Patrones Rítmicos Ej. B8

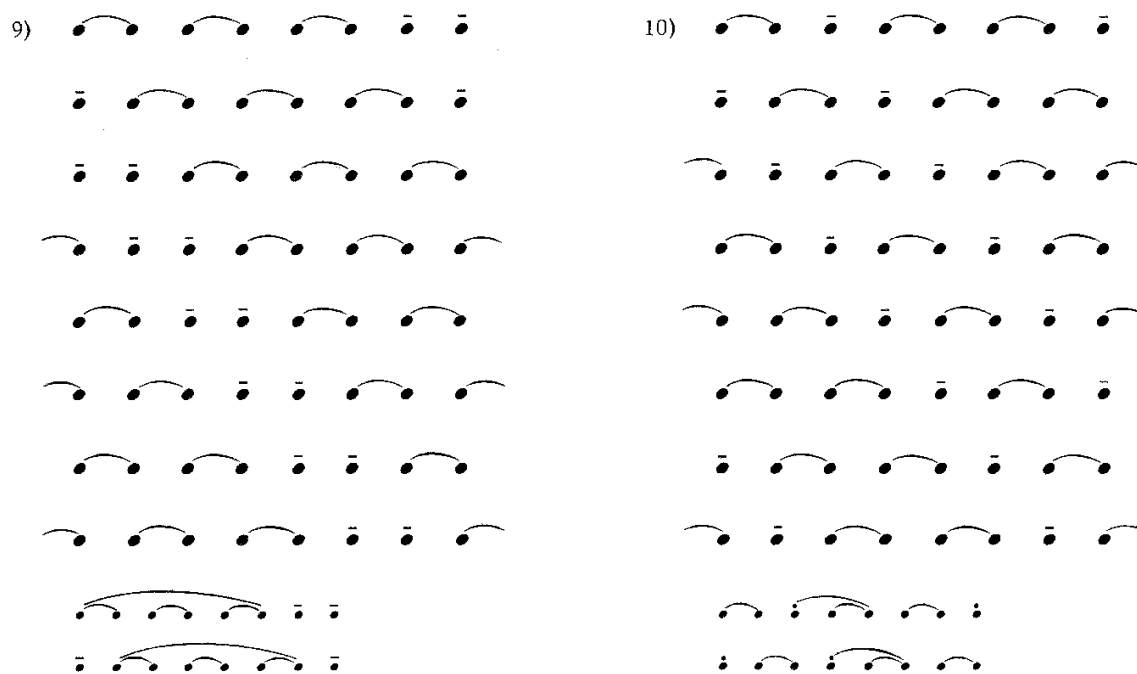


Fig. 136

A partir del compás 437, encontramos una serie de pasajes que involucran acordes. En los compases 437 y 439, se ejecutan acordes en 3 cuerdas seguidos por *armónicos*. La dificultad de este pasaje radica en la velocidad y la precisión de la mano izquierda para buscar los *armónicos* y retornar al acorde.

Es recomendable estudiar muy lentamente el pasaje, teniendo en cuenta que la mano izquierda debe estar muy relajada y que el dedo 3 (en este caso) no debe levantarse de la cuerda a la hora de buscar los *armónicos*, solo a último momento debemos dejar de presionar la cuerda para que el *armónico* suene y ágilmente retornar a la primera posición para ejecutar los acordes. Es muy importante la función de la mano derecha, pues el arco debe ubicarse en el punto de contacto entre la mitad del puente y el diapasón del violín y para los *armónicos* debe buscar más cercanía al puente.

Posteriormente observamos un pasaje que consiste en ejecutar acordes que abarcan las cuatro cuerdas con un golpe de arco denominado *Sautillé*.

Para abordar este tipo de dificultades técnicas, es recomendable empezar por estudiar cada acorde lentamente, buscando conexión entre cada uno y procurando la mayor relajación posible en la mano izquierda, lo que beneficiará enormemente la afinación.

C437

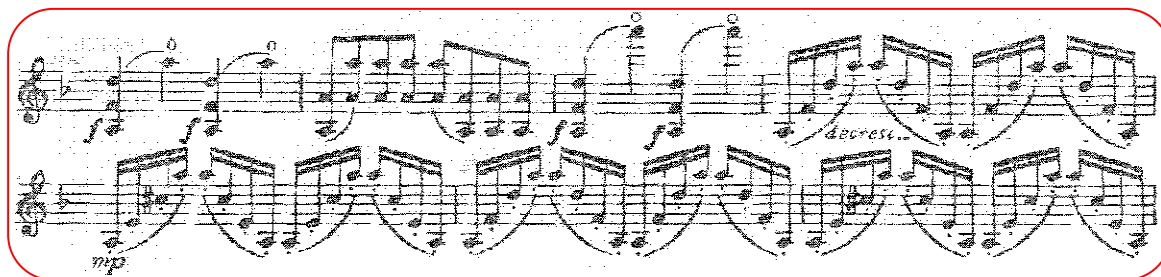


Fig. 137

Posteriormente, estudiar los acordes con los patrones rítmicos y variaciones de arco que sugiere Galamian⁴² en su método de *dobles cuerdas*.

Como métodos de apoyo, se sugieren los *Estudios N° 13 de Schradieck*⁴³ y *N° 19 de Dont*⁴⁴ Op. 35.

Galamian, Vol. 2, parte 2. Capítulo IV, Patrones Rítmicos

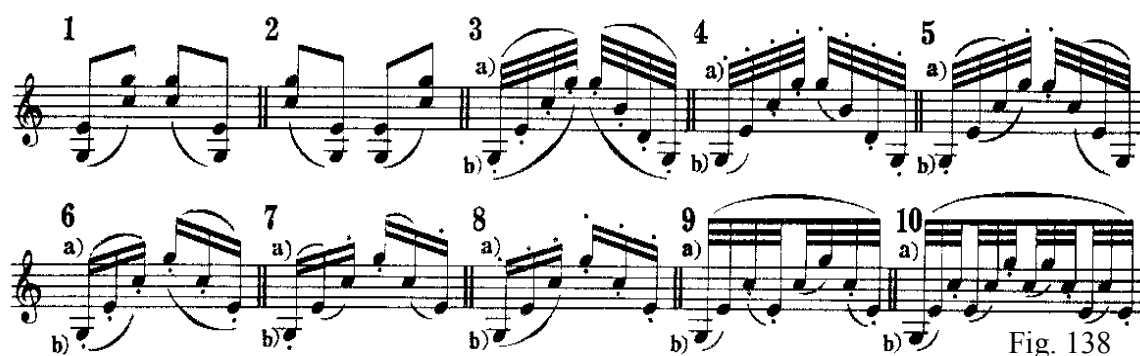


Fig. 138

⁴² (Galamian & Newman, Contemporary Violin Technique, Bowing and Rhythm Patterns. Vol. 1, Part 2.) Op. Cit

⁴³ Schradieck, H. *The School of Violin Technics. Book 3. Exercises in different methods of bowing*. CD Sheet Music.

⁴⁴ (Dont, 24 Etudes and Caprices for the violin. Op. 35, 1952) Op. Cit

Schradiack, Escuela de la técnica del violín, Libro 3, ej. 13

Schradiack — The School of Violin Technics, Book 3

XIII.

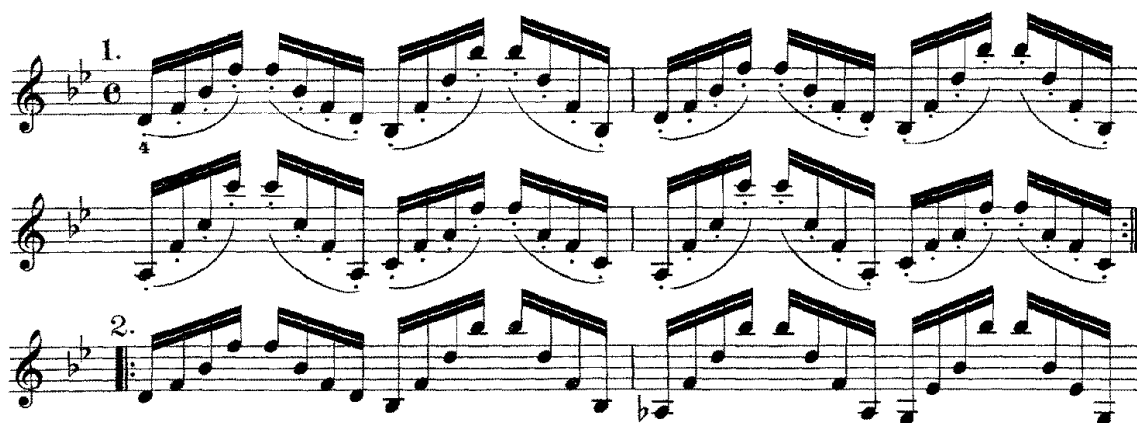


Fig. 139

Dont, Op. 35. Ej. 19

Dont — 24 Etudes and Caprices, op.35

The image shows a musical score for Exercise 19 by Dont. It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff is marked 'a. 1.' and the second staff is marked 'b.'. The music features a series of eighth-note patterns with slurs and accents, typical of technical exercises. The third staff continues the pattern and ends with a double bar line. The tempo is marked 'Vivace.' and the dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano). The instruction 'col punto d'arco.' is also present.

Fig. 140

En los compases 457 y posteriormente 490, hallamos una serie de pasajes que implican la ejecución de *octavas digitadas*.

Es importante resaltar, que la mano izquierda debe ser muy precisa pero a la vez no debe haber ningún tipo de tensión muscular. La correcta articulación de ésta sección, se logra a través de un uso del arco consciente, que implica la utilización de la región media y definición en los acentos, que en el caso de la Fig. 141, están indicados en la partitura.

C457

Fig. 141

C490

Fig. 142

Para estos pasajes, es recomendable estudiar las escalas de *Flesch*⁴⁵ y *Galamian*⁴⁶; primero ubicando la *octava* (mano izquierda) pero tocando cada voz por separado; a continuación estudiar las *octavas* con variaciones rítmicas y de arcos que permitan una mejor fluidez del pasaje. (Ver Fig. 135 y 136)

Galamian, Vol. 2, parte 1. Capítulo III – E, ej. 1



Fig. 143

Carl Flesch, Scale System. Ej. 9. Pág.19

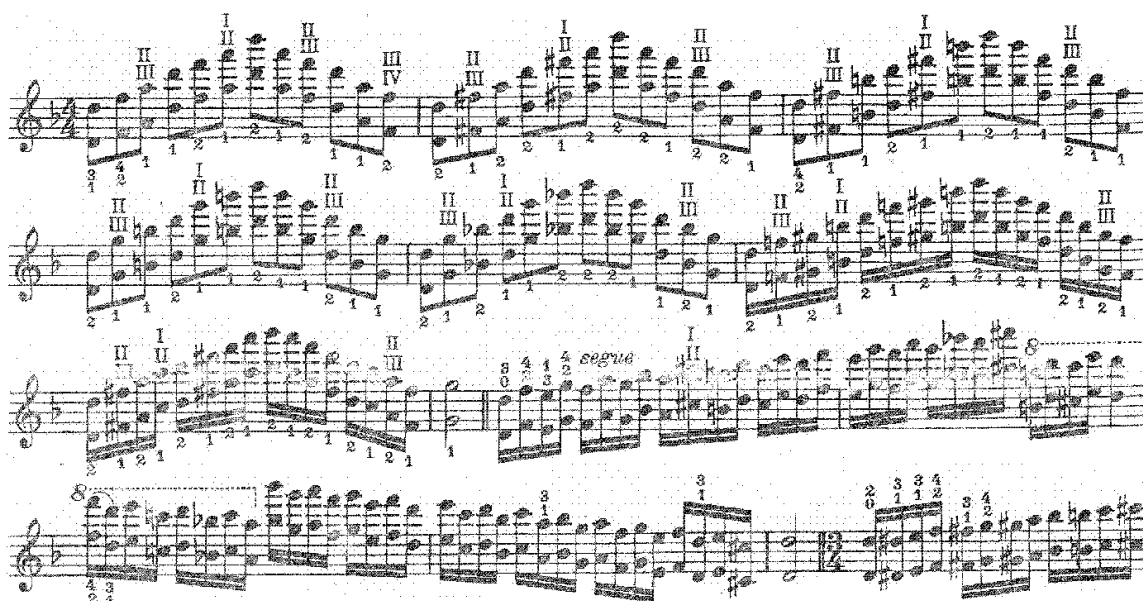


Fig. 144

⁴⁵ (Flesch, 1926) Op. Cit.

⁴⁶ (Galamian & Newman, Contemporary Violin Technique, Double and Multiple Stops in Scale and Arpeggio Exercises. Vol. 2) Op. Cit.

CONCLUSIONES

Después de terminar este trabajo, en el que convergen los datos históricos que rodean el concierto, su respectivo análisis musical y la identificación de pasajes claves y sugerencias para resolverlos, llegamos a un punto de comprensión que nos permite formarnos un criterio sólido de la obra, lo cual, permitirá abordarla desde la práctica (ejecución) sin dejar a un lado la teoría (interpretación).

Como instrumentistas, frecuentemente confundimos los términos ejecución e interpretación, y deducimos que lo uno está implícito en lo otro, sin darnos cuenta que realmente, la ejecución está basada en las herramientas técnicas del instrumento y debe estar puesta al servicio de la interpretación, que se logra gracias al análisis teórico de la música. Para conseguir un buen resultado musical, éstas deben conjugarse a la hora del previo montaje de la obra.

Es sumamente enriquecedor poder abordar el concierto para violín de Sibelius desde una perspectiva más analítica y profunda, en donde no basten las indicaciones básicas que se nos dan a simple vista o la mera intuición, ya que tomando en cuenta la información contenida en este documento, podremos tomar decisiones a nivel interpretativo que estarán sustentadas en un análisis consciente de su contenido musical.

Por otro lado, el reconocimiento juicioso de las dificultades técnicas del concierto y consecuentemente la búsqueda de soluciones mediante ejercicios, estudios y métodos de violín, nos permiten clarificar el contenido musical desde lo práctico, para así tener herramientas que faciliten lo que se quiere expresar en el discurso musical.

Desde el punto de vista de la autora, fue de inmensa ayuda elaborar este trabajo desde todas las perspectivas posibles como violinista y músico integral, y al hacer un ejercicio de reflexión, la conclusión más importante es que la tarea del intérprete debe ser la búsqueda del equilibrio, en donde comulguen el arte, la teoría y la técnica en su justa medida, para lograr y transmitir belleza al mundo exterior a través de la música.

BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL

- Aldwell, E., & Schachter, C. (1989). *Harmony and Voice Leading*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Barnett, A. (2007). *Sibelius*. New Haven and London: Yale University Press.
- Casorti, A. (1939). *The Techniques of Bowing. Op. 50*. G. Schirmer.
- Dont, J. *24 Ejercicios Preparatorios. Op. 37*. Edition Peters.
- Dont, J. (1952). *24 Etudes and Caprices for the violin. Op. 35*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Fiorillo, F. (1964). *36 Etudes or Caprices*. New York: International Music Company.
- Flesch, C. (1926). *Scale System*. Boston - Chicago - Dallas - Los Angeles: Carl Fischer, Inc.
- Galamian, I., & Newman, F. *Contemporary Violin Technique, Bowing and Rythm Patterns. Vol. 1, Part 2*. Galaxy Music Corporation.
- Galamian, I., & Newman, F. *Contemporary Violin Technique, Double and Multiple Stops in Scale and Arpeggio Execises. Vol. 2*. Galaxy Music Corporation.
- Galamian, I., & Newman, F. *Contemporary Violin Technique, Scale and Arpeggio Exercises. Vol. 1, Part 1*. Galaxy Music Corporation.
- Gaviniés, P. *Exercices pour Violon*. Henry Litolf's Verlag.
- Goss, G. D. (2009.). *Sibelius, A composer's life and the awakening of Finland*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hofmann, R. *Double - Stops Studies. Op. 96*. CD Sheet Music.
- Kreutzer, R. (1923). *Forty Two Studies or Caprices For the Violin*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Rode. *24 Capricen*. Edition Peters.
- Schradieck, H. *The School of Violin Technics. Book 3. Exercises in different methods of bowing*. CD Sheet Music.

Sêvcik, O. *Tecnica del Violin. Op. 1 Cuarta Parte*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.

Sêvcik, O. *Tecnica del Violin. Op. 7 Primera Parte*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.

Sibelius, J. (1961). *Concerto in D minor, Op. 47 for Violin and Orchestra. Violin Solo Part*. New York: International Music Company.

Sibelius, J. (2001). *Violin - Konzert d - moll. Op. 47. Solo Part*. Frankfurt/ Main: Robert Lienau Musikverlag.

Sibelius, J. *Violin Concerto in D Minor Op. 47, Conductor's Score*. Boca Raton, Florida: Edwin F. Kalmus & Co., Inc.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Bertran, F. X. (1987). *La Mejor Musica Nacionalista*. Madrid, Barcelona, Mexico: Ediciones Daimon, Manuel Tamayo.
- Burnett James, D. (1989). *Sibelius (Illustrated Lives of the Great Composers)* . Omnibus Press.
- Downes, E. O. (1976). *Guide to Symphonic Music*. New York: Walker Publishing Company, Inc.
- Editores., S. (1981). *Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores*. Pamplona: Salvat, S.A de Ediciones.
- Ekman, K. (1938). *Jean Sibelius, His Life and Personality*. New York: Alfred A. Knopf, Inc.
- Layton, R. (1964 - 1965). *Sibelius: The Early Years, Proceedings of the Royal Musical Association 91st Sess*. Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association.
- Schonberg, H. C. (2004). Los Nacionalistas Europeos. En H. C. Schonberg, *Las vidas de los Grandes Compositores* (págs. 97 - 124). Barcelona: Ediciones Robinbook, S.L.
- Tawaststjerna, E. (1986). *Sibelius vol II*. California: University of California Press.
- Tovey, D. F. (1981). *Essays in Musical Analysis*. London: Oxford University Press.

HEMEROGRAFÍA

- Askeli, H. (1940). A Sketch of Sibelius the Man. *The Musical Quarterly* , 26 (1), 1-7.
- Coleman, A. (1998). The Sibelius Question. *New Criterion* , 16 (6), 50.
- Dyson, G. (1936). Sibelius. *The Musical Times* , 77 (1125), 987-989.
- Gardner, J. (1977). Sibelius 7. *The Musical Times* , 118 (1617), 912.
- Ginell, R. S. (2007). Fire and Ice. *Strad* , 118 (1409), 76-80.
- Goss, G. D. (2004). A Critical Edition for Jean Sibelius. *Fontes Artis Musicae* , 51 (3/4), 358-366.
- Goss, G. D. (2005). Sibelius Letters in the Helsinki University Library. *Fontes Artis Musicae* , 52 (3), 145-156.
- Lambert, C. -A., & Mcshane, B. -T. (2007). Sibelius. (S. E. L, Ed.) *Revista Scherzo* , 023 (0225), 113 - 129.
- Morley, C. (2009). Elgar: Violin Concerto / Sibelius: Violin Concerto. *Musical Opinion* , 133 (1472), 40-41.
- Pieters, J. (1996). Supreme Sibelius. *Strad* , 107 (1271), 234.
- Potter, T. (2005). Born Sibelian. *Strad* , 116 (1378), 34-39.
- Sibelius, J., & Legge, W. (1935). Conversations with Sibelius. *The Musical Times* , 76 (1105), 218-220.
- Roseberry, E., & Layton, R. (1993). The Master Musicians: Sibelius. *The Musical Times* , 134 (1801), 148.
- Ruiz Rojo, J. A. (2007). Jean Sibelius. *Revista Ritmo* , 078 (0794), 6-10.
- Todes, A. (2008). Sibelius's Violin Concerto In D Minor. *Strad* , 119 (1413), 66-69.
- Waterhouse, J. C. (1965). Sibelius and the Twentieth Century. *The Musical Times* , 106 (1474), 939-941.
- Watson, L. (1927). The "Nationalism" of Sibelius. *The Musical Quarterly* , 13 (4), 617-629.

BIBLIOGRAFÍA VIRTUAL

All Music Guide, *Jean Sibelius Violin Concerto op. 47*
www.classicalarchives.com/work/59338.html#tvf=tracks&tv=about

Berlioz II, *The Concerto of the Dark and Primordial Forests*
www.dooyoo.co.uk/music-records/jean-sibelius-violin-concerto-osmo-vaenskae-leonidas-kavakos/1048309/

Biografía de Sibelius, Jean
www.biografica.info/biografia-de-sibelius-jean-2262

J. Sibelius Violin Concerto: Introduction by Ida Haendel
<http://www.youtube.com/watch?v=6QZiwHdM-ao&feature=related>

Jean Sibelius
www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sibelius.htm

Loong Teoh, Yen. *Sibelius: Violin Concerto in D minor*
http://www.suite101.com/article.cfm/violin_composers/73442

Mack, Linda. *Program notes of Sibelius Violin Concerto*. Copyright. 2001.
www.andrews.edu/~mack/pnotes/oct1301.html#Sibelius

Program Notes: Jean Sibelius (1865-1957) Violin Concerto in D, Op. 47
www.beeri.org/sibelius.htm

Revilla Velasco, David. *Concierto para violín opus 47 (1): Historia de la obra*
www.sibeliusencastellano.blogspot.com/2009/03/concierto-para-violin-opus-47-1.html

Saberton, Roy. *Programme notes for BHSO performance, May 2002*
www.bhso.org.uk/repert-159-Sibelius-Violin-Concerto.htm

Serotsky, Paul. *Sibelius (1865-1957) - Violin Concerto*
www.musicweb-international.com/Programme_Notes/sibelius_vconc.htm

The Inkpot Sibelius Nutcase, *Violin Concerto in D minor, op.47*
www.inkpot.com/classical/sibvncon.html

Tlimjoco. *A Sibelius Violin Concerto to Make Your Hair Stand on End (in a Good Way)*
www.angelfire.com/wv2/pathgirl/sibelius.html

Vial Jaffe, Jane. *Violin Concerto in D minor, op. 47*

www.ccsymphony.org/UserFiles/File/Sibelius_-_Violin_Concerto_in_D_minor.pdf

Violin Concerto

<http://www.bsomusic.org/res/multimedia/11807SibeliusViolinConctocut.pdf>

Violin Concerto

www.pristineaudiodirect.com/LargeWorks/Orchestral/PASC075.php

Violin Concerto.

http://www.sibelius.fi/english/musiikki/ork_yiulukonsertto.htm